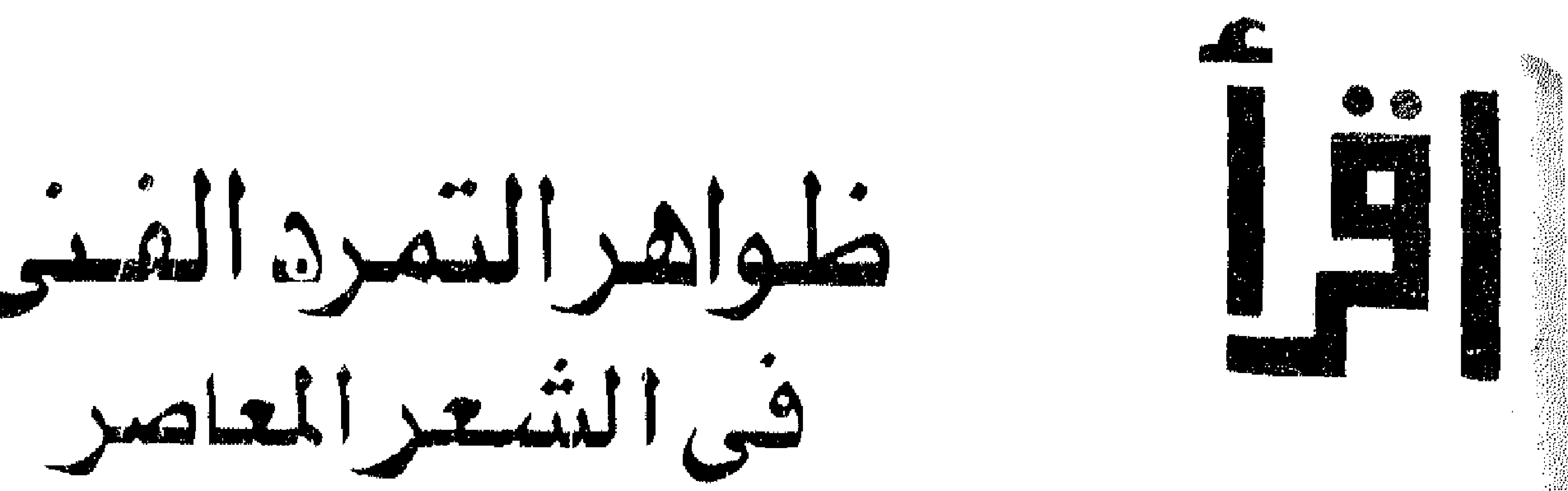


اقرأ

ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر

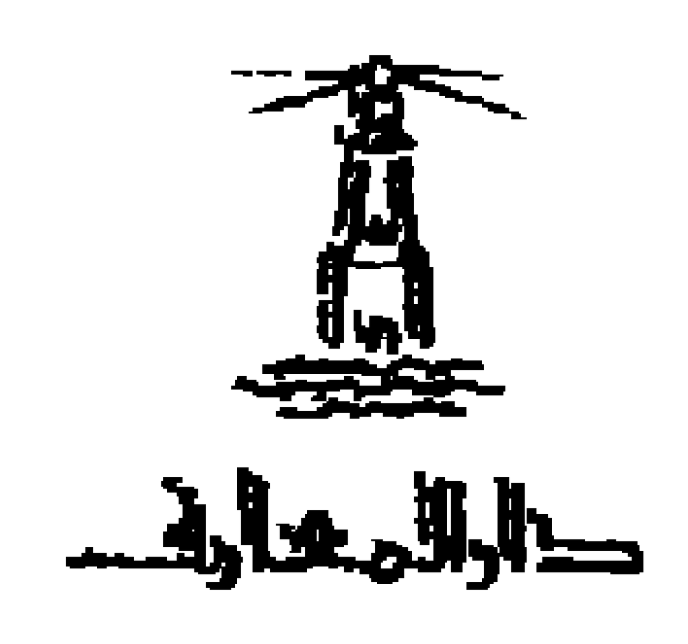
اقرأ

تصدر أول كل شهر

[٤٤٢] ديسمبر – ١٩٧٨

دكتور محمد أحمد العزب

ظواهر التمرد الفنى في الشعر المعاصر



الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

مَدْخل

إذا كان التمرد فى الشعر العربى المعاصر يشكّل ظاهرة أوظواهر حقيقية تلوح بارزة على نحو من التجسّد الوجودى – فقد يصبح إلقاء نظرة تاريخية مجملة على إرهاصات ظواهر التمرد فى الشعر العربى القديم والحديث والمعاصر قضية صميمة ، حتى لاتبقى الظاهرة المعاصرة معلقة فى فراغ تاريخى ، وغير قادرة على الجدل والمقارنة مع نظائرها وأضدادها جميعا .

إن التسلسل التاريخى فى النظر إلى هذه القضية ، مهما كانت ظواهر التمرد فى القديم مفرقة أومسطّحة أوعابرة – يعطى كلاً من القديم والمعاصر حجمه الحقيق ، ويتيح للنظر النقدىّ أن يستبطن حقائق الأشياء ، وأن يقيم مقارناته على واقعٍ تاريخىٍّ متعادلٍ ، وليس على احتواء جانب وإهدار جانب آخر ، ويؤكد فى النهاية أن ظواهر التمرد المعاصرة فِعْلٌ فنىّ حقيق ومشروع مهّدت له إرهاصات كثيرة إنْ لم

تستطع أن تفرض حلولها الكامل فقد أعطت الحركة الفنية المعاصرة مبرر قيامها بهذا الفعل وهذا الحلول .

١

وقد بدأ الشعر الجاهلي يرسى تقاليده الفنية من خلال نماذجه الرائعة ، واستجاب تماما فى إرسائه لهذه التقاليد إلى روح الطبيعة البيئية والفكرية والحضارية ، فقلب طرفه فى الصحراء المترامية ، وفيما تموج به هذه الصحراء من خياة وأحياء ، وفيما يربط بين أحيائها من علاقات ومواضعات وقد تناول كل هذه الجوانب بغير قليل من الاحتفاء الشكلى الذى برز فى فحولة الأسلوب ، وصلابة الصياغة ، ووحدة البيت ، وتوحيد القافية ، والابتداء بذكر الأطلال ، وبكاء الأحباب ، ووصف الرحلة ، والناقة ، والصحراء ، ليخلص من كل أولئك إلى موضوعه الأساسى ، ولعله يختم قصيدته فى النهاية بمجموعة من الحكم ، أولعله يشيع هذه الحكم فى تضاعيف قصيدته منتزعا مفردات الحكمة من مجموع التجارب والمشاهدات التى يعيشها الجاهلى فى صحرائه هذا النوع من الحياة[1] .

(١) العصر الجاهلى يبتدئ من قبل ظهور التاريخ إلى ظهور الإسلام . ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الأولى (من قبل التاريخ إلى القرن الخامس للميلاد) – والعصر الجاهلى قبل الإسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد إلى ظهور الإسلام سنة ٦٢٢ م) – ومن شعرائه : المهلهل التغلبى ، وامرؤ القيس . والنابغة الذبيانى ، وزهير بن أبى سلمى ، وعنترة العبسى ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد ، وأعشى قيس والحارث بن حلزة . ولبيد بن ربيعة ، وأمية بن أبى الصلت ، وعامر بن الطفيل ، والشنفرى ، وعروة بن الورد العبسى .

ولكن الحركة الشعرية الجاهلية لم تمض على هذا النحو الوادع فى إرساء تقاليدها الفنية ، وتثبيت دعائم هذه التقاليد ، وإنما اعترضتها أول حركة تمرد فى الشعر العربى متمثلة فى شعر الصعاليك الذين شقوا عصا الطاعة وخرجوا على الإجماع الشعرى ، وإن ظلت لغتهم هى لغة الشعر الجاهلى باستثناء قليل من الدمائة اللغوية التى اصطنعها بعضهم اصطناعا ليدنو بها من روح الجماهير التى يريد تحريكها فى اتجاه الغضب الاجتماعى على وضعية الفوارق الباهظة . .

لقد ظلت لغة الشعر الجاهلى سائدة فى شعر الصعاليك من حيث معجمها الشعرى ونسقها العروضى . ولكنها لم تستطع أن تواجه تمرد هذا الشعر على تمديد القصيدة من خلال شعر المقطوعات ، وانقلابه على تعدد الأغراض من خلال شعر الوحدة الموضوعية ، وثورته على المقدمات الطَّلَلِية من خلال مواجهته لموضوعه المراد ، وغضبه على الروح القبلية من خلال تعاطفه مع الطبقة الكادحة التى هو واحد منها ، ورفضه لتفتت البناء من خلال القص الذى يكون الشىء فيه مبنيا على شىء[1] .

ومن الحق أن نقول : إن تمرد شعر الصعاليك كان فى المقام الأول تمردا على مضمون الشعر الجاهلى ، (وكما تحلل هؤلاء الصعاليك من «العقد الاجتماعى» بينهم وبين قبائلهم تحلل شعراؤهم من العقد الفنى الذى تعارف عليه شعراء القبائل ، وألغوا من شعرهم الشخصية القبلية التى كانت تذوب فيها شخصيات شعراء القبائل ، فلم يعد تعبيرا عن قبائلهم ولاصحيفة لحياتها ، وإنما أصبح تعبيرا عن شخصياتهم الفردية ، وصحيفة لأحوالهم لايشاركهم فيها غيرهم ، وسجلا لحياتهم المتمردة الثائرة بكل ماتنطوى عليه من خير وشر ، وكل مايدور فيها من

(١) انظر . الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى — للدكتور يوسف خليف .

بطولة ومغامرة وصراع من أجل الحياة ، وتصويرا لمواقف الاضطهاد والعنصرية التى وقفها منهم مجتمعهم ، وإعلانا لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية ، فجاء شعرهم صورة جديدة وطريقة فى الشعر الجاهلى ، بل فى الشعر العربى كله على مر عصوره واختلاف بيئاته)[1].

(ويمكن أن نميز فيهم ثلاث مجموعات :

مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم مثل حاجز الأزدى وقيس بن الحدادية وأبى الطمحان القينى.

ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك بن السلكة ، وتأبط شرا ، والشنفرى ، وكانوا يشركون أمهاتهم فى سوادهم ، فسموا هم وأضرابهم باسم أغربة العرب .

ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلعاء ولا أبناء الإماء الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا ، وحينئذ قد تكون أفراداً مثل عروة بن الورد العبسى ، وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتى هذيل وفهم اللتين كانتا تنزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالى . وتتردد فى أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع ، كما تموج أنفسهم بثورة عارمة على الأغنياء والأشحاء[2]) .

وهكذا بزغت أول حركة تمرد فنى فى شعر هؤلاء الشعراء الصعاليك .

(١) د . يوسف خليف – حركات التجديد فى الأدب العربى – (بالاشتراك) – ص ٢٨ .

(٢) د . شوقى ضيف – العصر الجاهلى – ص ٣٧٥ .

٢

وفى عصر صدر الإسلام[1] يمكن أن نمر مرورا عابرا ، لأن هذا العصر لم يشهد ظاهرة من ظواهر التمرد فى الشعر العربى ، وإنما كان كل مافيه استجابة لواقع جديد هو الإسلام وبديهى أن الشعر فى هذه المرحلة لم يتمرد للحركة الإسلامية قبل أن تجيء ولم يستطع أن يتمرد عليها بعد أن جاءت ، مما يؤكد أنه اكتفى تماما بأن يكون صدى لما يحدث أوتعبيرا عما يجيء وكل مافيه لايتجاوز أن يكون احتواء مضمون عقائدى أهدته إليه الحركة الإسلامية فى زحفها الغلاب ، مما يميل به إلى جانب التجديد إذا شئنا وليس إلى جانب التمرد .

وعلى النقيضَ من شعر الصعاليك لم يكن صدى لواقع خارجى ، ولم يكن تعبيرا عن حركة الاجتماع الجاهلى ، ولم ينتظر أن يُهدى إليه الواقع التاريخى مضمونا يتمرد به على المضامين المعاصرة ، ولكنه رفض واقعه الخارجي. وانشق على حركة الإجماع الرتيبة ، وتمرد على مضمون الحياة المعاصرة له استشراقاً إلى مضمون جديد . . وهذا هو الفرق بين التمرد والتجديد .

ولقد حاول بعض الباحثين أن ينقب فى هذا العصر عن نتوءات شعرية يمكن أن تستوقف الحركة النقدية ، ولكنه لم يوفق إلا فى إضفاء نوع من القداسة الدينية على حركة الشعراء المخضرمين الذين أدركهم هذا العصر ، فتنفسوا هواءه الجديد ، وعاشوا تحت شرفاته قائلين ومناضلين ، (فقد أتـم الله على هولاء الشعراء نعمة

---

(١) عصر صدر الإسلام يبتدئ من ظهور الإسلام حتى قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) ومن أبرز شعرائه : حسان بن ثابت ، وكعب بن زهير ، ولبيد ، والحطيئة ، والنابغة الجعدى .

الإسلام ، وانتظم كثيرون منهم فى صفوف المجاهدين فى سبيل الله داخل الجزيرة العربية ، وفى الفتوح ، وهم فى ذلك كله يستلهمون الإسلام ، ويعيشون له ، ويعيشون به ، يريدون أن ينشروا نوره فى أطباق الأرض ، وقد مضوا يصدرون عنه فى أشعارهم صدور الشذا عن الأزهار الأرجة)[1] . هذا هو ماقاله الدكتور شوقى ضيف ، وهو قول يضفى على هؤلاء الشعراء نوعا من البطولة الدينية نحن لاننكرها ولانستطيع أن ننكرها . ولكن سلوك هؤلاء شئ وشعرهم شيء آخر ونحن هنا ملقون بأسماعنا للشعر لالتراجم الرجال .

٣

وفى العصر الأموى[2] — لاحت بوادر التمرد الشعرى ، وإن جنح سائر الشعر الى التردد بين التقليد والتجديد ، فإذا كان من الحق أن شعراء هذا العصر جعلوا من المدح ، امتدادا للمدح القديم ، ومن النقائض امتدادا للهجاء الجاهلى

---

(١) د . شوقى ضيف — العصر الإسلامى — ص ٥ .

(٢) العصر الأموى يبتدئ من قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) إلى سنة (١٣٢ هـ) سنة قيام الدولة العباسية . ويقسمه مؤرخو الأدب إلى أطوار :

الطور الأول من قيام الدولة الأموية سنة ٤١ هـ إلى ذهاب معاوية بخلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ .

والطور الثانى من خلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ إلى خلافة يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ . وخلفاء هذا الطور مروان وابنه عبد الملك فالوليد فسليمان فعمر بن عبد العزيز .

والطور الثالث من ولاية يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ إلى انقضاء الدولة الأموية سنة =

والإسلامى ، ومن شعر العصبيات امتداداً لشعر الفخر بالأصول - فإن من الحق أيضا أن شعر الغزل قد عطف بالشعر ناحية الدماثة اللغوية والقصّ الشعرى وصوغ المضامين الرهيفة فى مقطوعات . وكل هذه الجوانب هى إلى التجديد أقرب منها إلى التمرد . وربما لانستثنى من ذلك حتى الغزل اللاهى الذى مارسه أمثال عمر بن أبى ربيعة والأحوص والعرجى ، لأنه انحناء على لذاذات الذات وليس تمردا القيمة من القيم . ونحن نعرف أن التمرد ينطلق أساسا من الإحساس بالتزام قيمة أو قضية ، أما هؤلاء الشعراء الغزلون فماذا كانت قضيتهم ؟ لقد كان يمكن لهم أن يكونوا متمردين بهذا الشعر الغزلى لو أنهم وجهوه أساسا لفضح وضعية اجتماعية جائرة ، أو رفض وضعية اجتماعية جائرة ، ولكنهم تناولوا هذا اللون الشعرى من وجهة انهزامية بحتة أو تكاد . فانكفئوا فيه على لذاذاتهم الذاتية وأشبعوا حسهم الجنسى تصويرا وتضخيما وماهكذا يكون التمرد .

غير أن هناك لونا من التمرد السياسى ظهر فى هذا العصر من خلال شعراء الشيعة الموالين لعلى ، والخوارج الذين رفضوا فكرة الخلافة فى بيت أو طائفة ، وناهضوا فى ذلك الأمويين الذين نظروا إليهم على أنهم اغتصبوها اغتصابا وأحالوها إلى ملك عضوض ، وكذلك من خلال الشعراء الزبيريين الذين ناصروا عبد الله بن الزبير .

وغير خاف أن الخوارج من بين هؤلاء هم وجه التمرد الواضح والصحيح فى هذا العصر ، لأنهم كانوا يمثلون انشقاقا وانقلابا على الإجماع السائد .

أما الشيعة والزبيريون فقد كانت نظرتهم السياسية إلى الخلافة سلفية محضة فبينما

= ١٣٢هـ . ومن خلفاء هذا الطور : يزيد بن عبد الملك ، وابنه الوليد بن يزيد . ومن شعرائه البارزين : عمر بن أبى ربيعة ، والأخطل ، والفرزدق ، وجرير ، والكميت ، وعبد الله بن قيس الرقيات ، وعمران بن حطان ، وقطرى بن الفجاءة ، والطرماح .

ينادى الشيعة بانحصار الخلافة أو وجوب انحصارها فى آل البيت – نادى الزبيريون فى انحصارها أو وجوب انحصارها فى قريش وهذا من الوجهة السياسية الإسلامية مرفوض المبدأ وإن كان مبررا من وجهة النظر التى ناطت دعوتها فى هذا الصدد برجال معينين .

(ولكل فرقة من هذه الفرق فى شعرها طوابع مميزة فبينما يتميز مثلا شعر الخوارج بتصوير استبسالهم فى الحروب وتهافتهم على حياض الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، نرى شعر الشيعة يتميز بكثرة ماذرفوا على أئمتهم المستشهدين من دموع غزار ، مطالبين برد السلطان إلى أصحابه الشرعيين)[1] .

وهكذا يلوح واضحا أن هؤلاء الشعراء قد استحدثوا فكرة الالتزام السياسى ، وناضلوا تحت رايتها ، وأن شعرهم فى إطار هذه الفكرة قد تميز بالوحدة الموضوعية ، والجدل العقلى وجريانه على سنن المقطوعة أكثر من جريانه على سنن المطولة .

قد يكون التجديد فى شعر هذا العصر مختلطا إلى مدى ما بالتمرد ، ولكننا مع ذلك لانستطيع أن نغفل ملاحظة هذه الانتفاضة السياسية المايردة مهما خالطت غيرها أو تشابكت تخومها وتخوم أخرى بلاحدود .

---

(١) د . شوقى ضيف – العصر الإسلامى – ص ٦ .

٤

وفى العصر العباسى[1] بدأت قلاقل التمرد تتواتر على الشعر العربى : ففى الطور الأول منه أخذ الشعراء ينقضون على الطريقة الجاهلية ، وإن كانوا قد ارتطموا وصخور التقليد الرهيبة الجاثمة ، (لكنهم حاولوا الخروج من تلك القيود على الأقل من العصر العباسى الأول ، عصر حرية القول ، وأصبح حديث الشعراء فى مجلسهم انتقاد تلك الطريقة ، وأقدم ما بلغنا من هذا القبيل اجتماع مطيع بن إياس بفتًى من أهل الكوفة ، ففاوضه بشأن ذلك ، فقال :

---

(١) العصر العباسى يبتدئ من ظهور الدولة العباسية سنة (١٣٢ هـ) إلى سنة (٦٥٦ هـ) ويقسمه مؤرخو الأدب إلى عصور :

العصر العباسى الأول من قيام الدولة سنة ١٣٢ هـ إلى أول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ .

والعصر العباسى الثانى من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢هـ إلى استقرار الدولة البويهية فى بغداد سنة ٣٣٤ هـ .

والعصر العباسى الثالث من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤ هـ إلى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ .

والعصر العباسى الرابع من دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ إلى سقوطها فى أيدى التتار سنة ٦٥٦ هـ .

ومن أبرز شعراء هذا العصر العباسى : بشار بن برد ، وأبو العتاهية ، وأبو نواس ، وأبو تمام ، ومسلم بن الوليد ، وابن الرومى ، وابن المعتز ، والبحترى ، والمتنبى ، وأبو فراس ، والشريف الرضى ، وابن هانئ الأندلسى ، وأبو العلاء المعرى ، وابن خفاجة الأندلسى ، وابن زيدون ، والطغرائى ، والبهاء زهير ، وابن الفارض .

لأحسن من بيدٍ يحاربها القطا ومن حيليٌ طيٌ ووصفكما سلعا
تلاحظُ عينيْ عاشقين ، كلاهما له مقلة في وجه صاحبه ترعي[1]

وكان ذلك لسان حال أكثر الشعراء وإن لم ينظموه ، ومن جاهر به منهم أبونواس ومن أقواله التي يستدل بها على إنكاره طريقة القدماء قوله :

لا تبك ليلي ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

ومن هذا القبيل قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم[2]

ولما سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمر وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره وكأنه كلفه الرجوع عنها إلى النظم على طريقة الجاهليين فقال :

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا
دعاني إلى نعت الطلول مسلط تضيق ذراعي أن أرد له أمراً ،
فسمعاً أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتني مركباً وعراً

فجاهر بأن وصفه الأطلال والقفر إنما هو من خشية الإمام ، وإلا فهو عنده فراغ وجهل ، واقتدى به أبو العتاهية ومن جاء بعده[3] .

وهكذا بدأت قلاقل التمرد تثور في وجه التقاليد الفنية التي أرستها حركة الشعر الجاهلي ، وحمل لواء هذا التمرد أكثر من شاعر وأكثر من ناقد كذلك :

(فأما بشار فسَنّ للشعراء أن يزاوجوا مزاوجة دقيقة بين عناصر الشعر التقليدية وعناصره التجديدية ، بحيث يتدافع فيه تيار القديم الموروث دون تعويق لتيار

(١) الأغاني — ١٠٣ جـ ١٢ .
(٢) العمدة ١٥٥ جـ ١ .
(٣) جرجي زيدان — تاريخ آداب اللغة العربية — الجزء الثاني — ص ٤٣ — ٤٤ .

الجديد المستحدث وسيوله الحضارية والاجتماعية والعقلية .

وكان تأثير هذه السيول فى أبى نواس أشد عمقاً وأكثر حدة . فتعمق فى مذاهب المتكلمين وأسرف على نفسه فى اللهو والمجون .

وعكف أبو العتاهية على الحكمة الفارسية والهندية واليونانية عكوفاً أفضى به إلى تنويع واسع فى أشعار الزهد والمواعظ والأمثال .

وجذب مسلم بن الوليد الشعراء إلى أبنية الشعر المحكمة الشامخة مع التدفق الشديد فى المعانى ، والإكثار من ألوان البديع .

أما أبو تمام فامتزج الشعر عنده والفلسفة امتزاجاً رائعاً بحيث أصبح معرضاً باهراً لطرائف البديع وطرائف المعانى والأخيلة البارعة »(1) .

ولكن أبا نواس لم يكتف – من بين شعراء هذا العصر – بما أسلف من قول مشق على تقاليد الجماعة ، وإنما واصل تمرده حتى اقتحم به أبهاء الظاهرة الميتافيزيقية . ولقد روى له الجرجانى أبياتاً ماردة متمردة فى هذا الصدد . فهو يقول :

أنا مالى وللرباط وللغزو والفدا
لست ممن يطوف فى عرفات ولا منى(2)

ويقول :

يا عاذلى فى الدهر : ذا الهجرُ لا قدرٌ صح ولا جبْرْ
ما صح عندى من جميع الذى يذكر إلا الموت والقبرُ

(1) د . شوقى ضيف – العصر العباسى الأول – ص ٥ – ٦ .

(2) الوساطة بين المتنبى وخصومه – ص ٤٦ .

فاشرب على الدهر وأيامه ... فإنما يهلكنا الدهرُ[1]

ويقول :

عاذلتى بالسفاه والهجر ... استمعى ما أبث من أمرى !

باح لسانى بمضمر السر ... وذاك أنى أقول بالدهر

بين رياض السرور لى شيع ... كافرة بالحساب والحشر

موقنة بالمات جاحدة ... لما رووه من ضغطة القبر

وليس بعد المات منقلبٌ ... وإنما الميت بيضة العقر[2]

ويقول :

أأترك لذة الصهباء نقدا ... بما وعدوه من لبن وخمر

حياة ثم موت ثم بعث ... حديث خرافة يا أم عمرو[3]

ويقول :

فدع الملام فقد أطعت غوايتى ... ونبذت موعظتى وراء جدارى

ورأيت إيثار اللذاذة والهوى ... وتمتعا من طيب هذى الدار

أحرى وأحزم من تنظّر آجلٍ ... ظنى به رجم من الأخبار

إنى بعاجل ما ترين موكل ... وسواه إرجاف من الآثار

ما جاءنا أحد يخبّر أنه ... فى جنة مذ مات أو فى النار[4]

ويعلق القاضي على بن عبد العزيز الجرجانى على هذه الأبيات بقوله :

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٥٠ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه - ص ٥٠ . وبيضة العقر مثل لما لا يكون .

(٣) المرجع السابق - ص ٥٠ .

(٤) المرجع السابق - ص ٥٠ .

(فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر – لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ ، وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر)[1] .

هذا حكم رجل من فضلاء الكتاب والفقهاء[2] على تمرد أبي نواس الشعرى الذى شارف به عوالم الرفض والإنكار ، وهو حكم إن دل على شيء فإنما يدل على أن نقاد الشعر كانوا يستجيبون فى هذا العصر لهواتف التمرد التى تتنادى بها أصوات شعرية من هنا وهناك ، وعلى أن ظاهرة الفصل فى الشعر بين الفن والدين كانت قد أخذت طريقها إلى البروز والتجسد مما لا يجدى معها إنكار منكر أو تجاهل عارف بحقائق الأشياء .

وهنا لا ينبغى أن نغفل ظاهرة شعر التصوف وما أحدثه فى مضمون الشعر وفى شكله اللغوى من تمرد حقيق : ففى المضمون انتقلت القصيدة من الوصف والمدح والهجاء والرثاء إلى السياحة فى عالم العلاقات الروحية والميتافيزيقية ، وفى اللغة تهدم حائط المصطلح القاموسى ، وخرجت الكلمة عن معناها فيه بلا حدود !

ولكن تمرد الشعر فى هذا العصر العباسى على مضمون الشعر التقليدى لم يكن كل مظاهر التمرد ؛ فلقد أحدث تمرداً آخر على الشكل ، بدأ باحثاً منقباً عن أوزان

---

(١) المرجع السابق – ص ٥١ .

(٢) قال ابن خلكان : (كان فقيهاً أديباً شاعراً ، ذكره الشيخ أبو إسحق الشيرازى فى كتاب طبقات الفقهاء) – انظر ترجمته فى الوساطة – ص : هـ .

جديدة وإيقاعات جديدة ليصوغ فيها تجربته الشعرية الجديدة . فوفّق إلى بعض من هذه الأوزان وهذه الإيقاعات : كنفوذه إلى وزنى المضارع والمقتضب اللذين سجلهما الخليل بن أحمد حين وضع نظرية العروض[1] ؛ كما اكتشف الشاعر العباسي أيضاً وزن المتدارك أو الخبب (ويقال : إن الخليل لم يسجله فى عروضه ؛ إنما سجله تليمذه الأخفش ، ولكنه إن كان لم يقترح له اسماً فإنه عرفه ونظم منه أشعارٌ مختلفة)[2] .

وإلى جانب ذلك شاع فى هذا العصر استعمال عكس البحور ، كالذى فعله عبد الله بن هرون بن السميدع البصرى (ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت فى معجمه وهى فى مديح الحسن بن سهل وزير المأمون ، وأولها :

قرّبوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربون
خلفوك ثم مضوا مدلجين مفرداً بهمك ما ودعوك

وإذا أنعمنا النظر فيها وجدناها تجرى على وزن من أوزان الخليل المهملة ، هو عكس وزن المنسرح ، فوزنها مفعولات مستفعل فاعلن ، وربما كان أهم شاعر نابه عنى بصنع أشعار على تلك الأوزان المهملة هو أبو العتاهية ، فقد روى له ابن قتيبة قوله[3] :

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقيننا واحداً فواحداً

---

(١) أنظر : العصر العباسى الأول – للدكتور شوقى ضيف – ص ١٩٤ .

(٢) د . شوقى ضيف – العصر العباسى الأول – ص ١٩٤ .

(٣) الشعر والشعراء – ص ٧٦٦ .

وقوله :

عتب ما للخيال خبرني ومالى لا أراه أتانى زائراً مذ ليالى

ووزن البيت الأول فاعلن مستفعلن مرتين فهو عكس البسيط ، بينما وزن البيت الثانى فاعلن فاعلاتن مرتين وهو عكس وزن المديد . والوزنان جميعاً من الأوزان المهملة التى تستنبط من دوائر الخليل)[1] .

ولم ينحصر تمرد الشعراء فى هذا العصر فى مواجهة الأوزان التقليدية وحدها ، وإنما امتد ليشمل مواجهة القافية كذلك . فاستحدث الشعراء ما سموه بالمزدوج والمسمطات . (أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد فى الأبيات بل تختلف من بيت إلى بيت ، بينما تتحد فى الشطرين المتقابلين ، وعادة تنظم من بحر الرجز)[2] .

(والمسمطات قصائد تتألف من أدوار ، وكل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر ، وتتفق شطور كل دور فى قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقل بقافية مغايرة ، وفى الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة فى الأدوار المختلفة ، ومن أجل ذلك يسمى عمود المسمط ، فهو قطبه الذى يدور عليه ، وإنما سمى مسمطاً من السمط ، وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة ، وكذلك كل دور فى المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى فى قافية الشطر الأخير)[3] .

ثم كان التمرد الخطير الذى تمثل فى الموشحة ونظامها . (ويخالف نظام القصيدة التقليدية من وجهين :

(١) د . شوقى ضيف - العصر العباسى الأول - ص ١٩٥ - ١٩٦ .
(٢) المرجع السابق - ص ١٩٦ - ١٩٧ .
(٣) المرجع السابق - ص ١٩٨ - ١٩٩ .

الوجه الأول : أنه يتألف من صوتين أو لحنين .

والوجه الثانى أن كل صوت تجرى فيه شطور متتابعة ، وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من أربعة أو ستة ، وفيها تلتزم قوافى الشطور كلها فى الموشحة ؛ فهى المركز الذى تدور عليه أو الفلك الذى تجرى فيه ، أما الصوت الثانى فيتألف عادة من شطور ثلاثة ، وقد يزيد إلى سبعة ، ولا يلتزم فيه سوى الوزن ، أما القوافى فتختلف من دور إلى دور ، أما فى الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة فى جميع الشطور إن تألفت من شطور وفى الشطور المتقابلة إن تألفت من أبيات ذات شطرين . .

وواضح أن الموشحة تخالف القصيدة : فالوحدة فيها ليست البيت المفرد وإنما القطعة المركبة ، وقد تؤلف من وزن واحد ، وقد تؤلف من وزنين ؛ فلكل صوت أو لحن وزنه الخاص ، وقد تفننوا تفنناً واسعاً فى أشكالها وصورها . واستحدثوا فيها أوزاناً جديدة ولدوها من الأوزان القديمة)[1] .

كما استحدث المشارقة الدوبيت والمواليا[2] .

---

(١) د . شوقى ضيف – فى النقد الأدبى – ص ١٠٤ .

(٢) الدوبيت مأخوذ من الفارسية بدليل اسمه ، وسمى بذلك لأنه ينظم بيتين بيتين (ودو بالفارسية : اثنان) وهو مشهور عند الفرس بالرباعى ، ووزنه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن : تقول بعضهم :

قد أقسم من أحبه بالبارى   أن يبعث طيفه مع الأسحار

يا نار أشواقى به فاتقدى   ليلاً فعساه يهتدى بالنار

أما المواليا فأول من نظمه بعض صنائع البرامكة بعد نكبتهم ، فكانوا ينوحون عليهم به . يكثرون من قولهم : (يا موالى) فعرف بهذا الاسم ، وهو مشهور بين عامة مصر – (تاريخ الأدب العربى – أحمد حسن الزيات – ص ١٦٠ – ١٦١) .

(ونشأ فى أثناء ذلك علم خاص يبحث فى أحوال الكلمات الشعرية سموه علم قرض الشعر ، لا من حيث الوزن والقافية ، بل من حيث حسن الألفاظ وقبحها للشعر ، والجواز والامتناع ، ومعايب التركيب ، كما عاب الصاحب أبا تمام بقوله :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا ما لمته لمته وحدى

حيث قابل المدح باللوم ، والتكرار فى لفظ أمدحه ولمته . ويعد من قبل النقد الشعرى أيضاً رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى . لأن المتكلم فيها زعم أنه جال فى الجنة وقابل الشعراء وانتقدهم !)[1] .

وقد أسهم جانب من النقد المتمرد فى هذه المرحلة إلى حد بعيد فى دفع روح التمرد إلى مزيد من الاشتعال والتأجج ؛ لأنه وضع عن الشعر عبء تقديس الماضى بمجرد أنه ماضٍ وحسب ، كما أغراهم بالخلود إذ رفض فكرة تقديم القديم لقدمه وأجاز تقديم الجديد إذا كان فى مستوى فنى أعلى من هذا القديم مهما كان عصره وقائله ، وهذا هو ابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦ هـ) يحدد موقفه النقدى على هذا الأساس الصوابى فيقول :

(ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له – سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه ، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد لغة الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له

(١) جرجى زيدان – تاريخ آداب اللغة العربية – الجزء الثانى – ص ٢٤٣ – ٢٤٤ .

عنده إلا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ! بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، وكل شرف خارجياً فى أوله ؛ فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ! » . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، كذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمى والعتابى والحسن بن هانئ وأشباههم ، فكل من أتى بحسن قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله والا حداثة سنه ؛ كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »[1] .

وجملة القول فى هذا العصر أنه كان عصر قلاقل فكرية شكل التمرد واحداً من أبرز عناصرها : ففيه اختلط العرب والفرس . وطغت الوفرة على الحياة ، وشاع التحلل المطلق ، والمجون العابث ، وتدفقت أنهار العلوم غير العربية كالطب والمنطق والفلك مما أحدث فى العقل العربى الدينى شيئاً من التشوش والانفلات . فتململ على إيمانه التقليدى ؛ كما ظهرت جماعات متأثرة بفكر المانوية والمزدكية . وجماعة أخرى تشاركها فى القلق العقائدى وتزيد عليها محاولة ضرب كل ما هو عربى ، وهى ما عرف فى التاريخ الإسلامى بالشعوبية ؛ كما امتدت الحركة الشعرية لتعبر الشرق إلى الغرب وتتزاوج الثقافة هنا وهناك ، فيحدث من هذا المزيج انقلاب فى الشكل العروضى للقصيدة العباسية يضارع بل يسبق الانقلاب فى المضمون ، وإن ظلت اللغة الشعرية وحدها – إلا نادراً – تميل إلى لون من

---

(١) الشعر والشعراء – المقدمة .

الفحولة البدوية ، والتعاظل الجاهلى بلا مبرر مقبول .

٥

ومرّ الشعر العربىّ بعصور الانطفاء الشعرىّ : العصر المغولى (٦٥٦ هـ - ٩٢٣ هـ) ، والعصر العثمانى (٩٢٣ - ١٢١٣ هـ) ، والعصر الحديث (١٧٩٨ م) بلا نتوءات شعرية بارزة تضع التمرد على مستوى القاعدة ، أو حتى على مستوى الشذوذ إذا استثنينا ظاهرة البند العراقىّ ، مما يجعلنا نعبر هذه العصور لنواجه (المعاصرة) التى أعطت التمرد إمكان أن يكون تمرداً حقيقياً يمتلك ملامح الظاهرة فى نشوئها وارتقائها وتكاملها النظرى . وهذه المعاصرة تبدأ – فيما ترى هذه الدراسة - مع مطالع القرن العشرين . . وسنرى إلى أىّ مدًى شكّلت هذه المرحلة ظواهر التمرد الشعرى : فى الشكل ، والمضمون ، واللغة ؟ وكيف فتحت بذلك للشعر العربى المعاصر طريقه إلى حدل الوجود الحضارى فى عالم اليوم الملىء بالكشوف والاحتمالات !

التمرّد على الشّكل

بدأت حركة التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية تأخذ شكل الظاهرة مع مطالع القرن العشرين ، أما قبل ذلك فقد كان التمرد على الشكل مجرد محاولات نرى لها شواهد متناثرة هنا وهناك ، ولكنها لا ترقى إلى مستوى الظاهرة ، وهذا يقطع بأن حس التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية له جذور تاريخية ترجع إلى الماضى البعيد والقريب . وإن كان فى هذا الطور المتقدم لم يستطع أن ينضو عن كاهله كل قيود الشكل القديم ، واكتفى بأن يعلن رفضه لوحدة القافية ، مما يؤكد أنه كان مجرد إحساس لم يرق إلى مستوى الظاهرة كما قلنا .

أما فى مطالع القرن العشرين فقد تغير الوضع تغيرا شاملا ، فهبت عواصف التمرد على الشكل الثابت للقصيدة ، وحاول غير واحد من الشعراء أن يزحزح القافية – أول الأمر – عن مكانها ، وأن يطلق الأبيات من عقال البحث عن

كلمات معينة تنتهى جميعها بحرف أو بحرفين أو بأكثر على هيئة واحدة ، وكان بحث الشعراء عن مخرج من هذه الضائقة الشكلية ناهضا على أساس فلسفى ، لا على مجرد البحث عن خلاص من الصعوبة التى يدركون جيدا أنها سمة لازمة من سمات كل خلق أصيل . . وكان هذا الأساس الفلسفى نابعا من طموح هذا الجيل من الشعراء إلى ارتياد آفاق الشعر القصصى والملحمى والتمثيلى الذى زخرت به حركة الشعر العالمى ، وأقفرت منه حركة الشعر العربى أو كادت على وجه التخصيص .

(وبناء على ذلك احتك الثائرون ضد التعريف التقليدى للشعر العربى المحدود بالوزن والقافية : بأن القافية وموسيقاها ليستا جزءا ضروريا من الشعر ؛ إذ القافية الموحدة تحدد المعانى وتقود الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصلية ، وتضطره إلى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية ، وتصدم إحساسه الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع وحساسية الخلق . إنّ تأثيرها الرنان يفسد إيقاع الوزن ، كما أن الصور والأفكار فى القصيدة الجيدة هى عناصر أكثر أهمية)[1] .

وقد حاول كثير من الباحثين أن يكتشفوا أول شاعر عربى استخدم النظم غير المقفى فى الأدب العربى الحديث : (ففى مقال لدرينى خشبة فى الرسالة[2] بعنوان « الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه » قال الكاتب : إنه لا يستطيع أن يجزم بأن أول شاعر بدأ كتابة الشعر المرسل فى مصر والعالم العربى هل هو عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ - ١٩٤٩ م) أو أنه محمد فريد أبو حديد ؟

وفى مقال للعقاد فى كتابه « يسألونك » حاول أن يجيب عن هذا السؤال

---

(١) س . موريه - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث - ص ١٥ وما بعدها .

(٢) ١١ ، ٥٤ ، ١٩٤٣ .

الصعب ، وأكد أن الشعراء الثلاثة : توفيق البكرى (١٨٧٠ – ١٩٣٢ م) فى قصيدته « ذات القوافى » وجميل صدقى الزهاوى فى قصيدة نشرت بالمؤيد ، وعبد الرحمن شكرى فى قصيدته التى نشرت بالجريدة – هم أول من حاول كتابته ، ولكن العقاد لم يستطع أن يقرر أى الثلاثة أسبق ؟ ورجح أن البكرى هو أول من فعل ذلك فى قصيدته « ذات القوافى » ثم تبعه الزهاوى ، وأخيرا نشر شكرى شعره المرسل)[1] .

إلاّ أن غير واحد من الباحثين لم يستطع أن يفصل فى القضية على نحو جازم ، أو أن يحدد أول شاعر عربى كتب الشعر المرسل فى القرن العشرين ، وإنما كان إجماعهم يكاد يكون تامًّا على أولية الزهاوى فى العراق . وأولية شكرى فى مصر . أما أيهما أسبق من صاحبه إلى ممارسة الإبداع من خلال هذا الشكل فهذا هو موطن الخلاف والاختلاف .

وقد لا يعنينا هنا كثيرا أن نعرف على وجه التحقيق من أول شاعر عربى كتب على طريقة الشعر المرسل بقدر ما يعنينا أن نرصد الظاهرة ، وأن نخلص منها إلى ما تعطيه من دلالة على تململ شعراء هذا القرن ، ومحاولاتهم الجادة للخروج من ضيق القيود إلى فضاء الحرية ، ونظرتهم إلى القافية الواحدة أو الموحدة على أنها حائل كثيف يقوم بين الشاعر وبين كثير من ميادين الإبداع وأغراضه على السواء ، حتى لقد رأينا ناقداً كبيراً كالعقاد يبشر بأن الثورة على القافية تهيئ لمذهب جديد فى الشعر ، وتفسح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها ، وتتيح للأدب العربى – من خلال شعر القوافى المرسلة – أن يعرف شعر الرواية ، وشعر الوصف ، وشعر التمثيل متنبئا بأن نفرة الآذان من هذه القوافى لن تطول . (ولاسيما فى الشعر

(١) س . موريه – حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث – ص ١٧ – ١٨ .

الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان . فتألفها بعد حين . وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة)[1] .

ولقد أعلن أصحاب هذه الدعوة – شعرا ونثرا كما عند الزهاوى – وشعراً هاجماً كما عند شكرى – وإصرارهم على دعوتهم . فرفض الزهاوى[2] أن يتجمد عند حدود القافية والروىّ . وأعلن أن الروى ليس فى مذهبه من الشعر فى شىء لأنه مجرد قيد يقيد الشاعرة وبقية جناس قديم سيزول كما زال السجع فى النثر المعاصر . كما أعلن أن القافية عبء يجب التخلص منه . وأن خير طريق للخلاص منها إنما هو أن يحافظ الشاعر على البحر وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روى جديد[3] .

وكذلك رفض شكرى أن يتجمد عند هذا الحد . ولكن رفضه كان رفضا موضوعيا ، لم يشأ أن يخرج به إلى مجال الجدل النقدى . فأصَّلَ له من خلال قصائده المرسلة التى نفض فيها كثيرا من عذاب روحه الأسيانة الساخطة المتمردة .

وهكذا حدثت أول رجة حقيقية فى مسار القصيدة العربية المعاصرة منذ مطالع القرن العشرين . رجة تناولت بالتحوير شكل هذه القصيدة أملا فى تحوير مضمونها الداخلى ، والخروج بها شكلا ومضمونا – إلى مجالات جديدة أرحب من مجرد أن تظل دائرة فى فلك الغنائية الضاغط المكرور ؛ وبهذا تأخذ هذه الحركة المتمردة وجهها البطولى بما هى هادفة إلى نقل الإبداع الشعرى من وضعية جامدة مكرورة

---

(١) انظر : ديوان المازنى – مقدمة العقاد ص ١٤ .

(٢) انظر : شعراء العصر – الجزء الثانى – ص ٣ – ١٥ – تأليف محمد صبرى . و « الزهاوى وديوانه المفقود » ص ١٨٧ وما بعدها ، تأليف هلال ناجى .

(٣) تطور رأى الزهاوى بعد ذلك فأجاز أن يكون لكل بيت روى واحد .

إلى وضعية جدلية فذة تستطيع من خلالها أن تفعل الكثير. وقد حاول شعراؤها أن يؤكدوا هذا الفهم لطبيعة النقلة من خلال ما أعطوا من شعر ذاتى وقصصى كشفوا به مجاهل نفسية وفنية على جانب من الأهمية.

ولكن . . يبقى المستوى الفنى الذى صاحب هذا التجريب – فى شعر القوافى المرسلة – مائلا إلى الهبوط ، فلسنا نحس فى تجارب الزهاوى وشكرى وغيرهما هذا النبض الوجدانى المحتدم ساريا فى الوحدة العضوية للقصيدة الواحدة ؛ وإنما كل ما هنالك خواطر متناثرة فقدت بفقدان القافية واحداً من العوامل الضابطة والرابطة ؛ ربما لأن الشاعر فى هذا الشعر قد أوغل فى ملاحظة إهماله للقافية ، فنسى أن يعطى التجربة الشعرية نفسه، وأن يغيب فى أطوائها حاملا أسراره ، كما نسى أن يقف على مشارف الفن العالية فيعطى الشكل جلاله وجماله .

(وبالإضافة إلى هذا – فإن أى هيكل مبنى على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل ، فالحساسية الفنية لا تطيق خرقا للقاعدة هنا ، بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف فى عنصر واحد نشازا وخرقا للانسجام الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية)[١]

وإذن ، فلقد كانت القافية فى الشعر العمودى ولا تزال عاصما من انزلاق العمل الشعرى إلى نثرية الإيقاع والإحساس ، وحارسا يحفظ على العمل الشعرى توهج الحضور الموسيقى والنفسى المصاحب لخلقه وتلقيه .

* * *

(١) سلمى الخضراء الجيوسى – مجلة عالم الفكر الكويتية – م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ . ص ٢٨ .

عير أن ذلك كله لم يمنع الثائرين من الاندفاع فى ثوراتهم ، والمتمردين فى إشعال جذوة تمردهم ، فواصلوا ضربهم للشكل التقليدى فى القصيدة ، وحمل راية الريادة فى هذا العصيان الفنى فى المرحلة التالية « أحمد زكى أبو شادى » أجرأ الخائضين فى مجالات التجريب الشعرى لتعدد قراءاته فى الأدب الغربى وتأثره العميق بهذه القراءات ، فنادى فى مطالع العشرينيات بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدى إلى نظام الشعر الحر ، وضرورة أن يقْدم شعراؤنا على الجمع بين البحور فى القصيدة الواحدة ، وأن ينوعوا فى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت .

(وقد فضل « أبو شادى » الشعر الحر على الشعر المرسل ؛ لأنه وجد فى الشكل الأول وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصى ؛ فهو ليس حرا من قيد القافية فحسب ، بل إنه أيضا أكثر مرونة ، إنه يمكن الشاعر من تنويع الإيقاع تبعا للفكرة والعاطفة ، كما يمكنه من استخدام التعبير المحكم لنقل الموضوع الذى يتناوله إلى المتلقى)[1] .

وإذا كانت هذه هى نظرة أبى شادى إلى الشكل المتحرر بكل ما ينطوى عليه من إمكانات التعبير والمرونة والتنويع – فإن نظرته إلى الشكل التقليدى بدت قاسية وساخرة ؛ فقد وصم هذا الشكل التقليدى بفقدان الشخصية الفكرية والفنية جميعاً !

(واستيقن « أبو شادى » – إلى جانب ذلك – أن الشكل التقليدى يميل إلى استعباد الشاعر ، فالوزن التقليدى يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن ، وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب . وتغلبه على إبداعه وشخصيته ، وعن طريق إيجاد وسائل جديدة

(١) س . موريه – حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث – ص ٧٨ .

يكون من الممكن تجنب ما سماه بالتشابه اللفظي والمعنوى ؛ فحتى الشعراء الكبار – من أمثال شوقي ومطران – عندما يعالجون موضوعا واحدا مستخدمين بحرا واحدا – يعبرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة[1] .

وقد تابع « أبا شادى » فى هذه الدعوة إلى الشعر الحر بعض شعراء جيله فى مصر والعالم العربي ؛ مما يؤكد أن الدعوة كانت صدى لما يعتلج فى صدور الشعراء من ضيق بهندسة الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، وتوق الى التحرر من شطورها المتساوية التى تصرف جهد الشاعر عن حقيقة الخلق إلى مراقبة هندستها الشكلية الجوفاء !

وقد عُنى كثير من الباحثين بجمع هذه التجارب الباكرة واستقصائها من مظانها المختلفة، واستطاعوا أن يرصدوا منها : تجارب نقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتجارب حسن كامل الصيرفى سنة ١٩٢٧ ، وتجارب خليل شيبوب سنة ١٩٣٢ ، وتجارب محمود حسن إسماعيل سنة ١٩٣٣ ، وتجارب على أحمد باكثير ١٩٣٦ ، وتجارب لويس عوض سنة ١٩٣٨ ، وتجارب محمد مصطفى بدوى وفؤاد الخشن سنة ١٩٤٦ . . وهذا يؤكد – مرة أخرى – أن الدعوة إلى تحرير الشعر لم تكن مزاجا فرديا بقدر ما كانت تعبيرا عن رؤية مرحلة وجيل ؛ بدليل أن الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاربهم موقفا نقديا خالصا يوضح الأساس الفلسفى الذى أملى عليهم السير فى هذا الاتجاه .

(فقد كتب « أبو شادى » يقول :

(إن روح الشعر الحر Free verse إنما هو التعبير الطليق الفطرى ، كأنما النظم غير نظم ؛ لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التى لا تدعو إلى التقيد بمقاييس

(١) س . موريه – حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث – ص ٧٨ .

معينة من الكلام . وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزانا وقوافى مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته . فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيها)[1] .

كما كتب خليل شيبوب يشرح مفهومه لطبيعة الشعر الحر حين نشر قصيدته الحرة (الشراع) فى مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ . يقول :

« الشعر المطلق أو الشعر الحر غير الشعر المنثور . لأن نثر الشعر إنما هو افتكاك من قيود الوزن والقافية . فإن حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا . وكتبنا الأدبية طافحة بالنثر المسجع . أما الشعر المطلق فمذهبه فى الاحتفاظ بالوزن فقط . أما القافية فقد اختلفوا فى إبقائها أو إغفالها . وقد آثرنا إبقاءها فى هذه القصيدة . وإن كل شطر من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو مجزوئها . وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة فى بادئ الأمر من تناكر الأوزان والتفاعيل . ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترتجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة . وفى هذه القصيدة أبيات تامة أوحتها المناسبة)[2] .

وإذا كانت نازك الملائكة تنفى أن تكون تجارب « أبى شادى » وحوارييه شعرا حرا بالمعنى الذى تعارفت عليه الحركة النقدية التى أرخت لحركة الشعر الحر كظاهرة نبتت فى نهايات الأربعينات . وأن دعوة (أبى شادى) إلى الشعر الحر لم تكن فى حقيقتها إلا دعوة إلى المزج بين بحور الشعر العربى فى القصيدة الواحدة . وأنه يخرج على وحدة الضرب وهو أمر تأباه الأذن العربية . وأنه يجمع فى القصيدة الواحدة أكثر من تشكيلة موسيقية على حين أن الشعر الحر الذى دعت إليه يتقيد ببحر واحد

---

(١) أحمد زكى أبوشادى - أبولو ٢ . ١٠ . ١٩٣٤ . ٩٠٠ .

(٢) مجلة أبولو - ١ . ٣ . ١٩٣٢ . ٢٢٧ .

فى القصيدة فلا يخرج عليه[1] .

إذا كانت نازك الملائكة قد قررت ذلك – فإن بعض الباحثين قد تصدى للرد على مقولاتها تلك . ليؤكد أن « أبا شادى » خرج بتجربته على النظام الخليلى ذى الشطرين المتساويين والقافية الموحدة ، وأنه لم يكن يقصد إلى مزج بحور عربية فى القصيدة الواحدة ، وإنما كان يحس إحساسا جماليا بضرورة تغيير هذا النسق الخليلى ، وإيجاد نسق جديد يستوعب تجاربهم الفكرية والروحية ويلائم أذواقهم ويواكب تطور الحياة من حولهم . . ويستدل على ذلك بقصيدة « أبى شادى » (مناظرة وحنان) المنشورة فى ديوانه « مختارات من وحى العام » الصادر فى عام ١٩٢٨ . وقصيدته (الفنان) المنشورة فى ديوانه « الشفق الباكى » الصادر عام ١٩٢٦ . . لينتهى إلى أن دعوة (أبى شادى) لم تكن فى جوهرها دعوة للمزج بين البحور ، وإنما كانت دعوة هادفة إلى تأصيل نسق شعرى جديد له تشكيلات موسيقية لم يألفها فى نظام الخليل بن أحمد[2] .

ومهما يكن من أمر الخلاف حول طبيعة هذه الدعوة إلى الشعر الحر التى قادها (أبو شادى) فى العشرينيات من هذا القرن وتابعه فيها عدد من الشعراء المعاصرين له ـ فإن خلافا ما لا يمكن أن يثور حول كون هذه الحركة كانت تمردا على مسار الحركة الشعرية فى تشكيلها الموسيقى ، أو فلنقل فى شكلها العروضى التقليدى الذى انحدر إلينا من عصر الخليل . وهو تمرد إن لم يصل إلى تحديد لخصائص الشعر الحرّ فقد وصل إلى تحديد لخصائص الشعر المتحرر ، وهو مرحلة على طريق الوصول إلى

---

(١) انظر : محاضرات فى شعر على محمود طه لنازل الملائكة – ص ١٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر : مجلة الثقافة العدد ٣٤ السنة الثالثة ، مقال (موسيقى الشعر الحر) للدكتور عبد العزيز الدسوقى .

الشعر الحر كما هو الآن .

إن حجم التمرد هنا كان أضخم من حجم التمرد الذى قاده الزهاوى وشكرى تحت راية الشعر المرسل ، لأن امتداداته كانت أعمق عمقا وأرحب مجالا ، فقد أثارت سكون الحركة النقدية ولا تزال ، ثم هى قد استطاعت أن تطوّع أقلام كثير من الشعراء لممارسة الإبداع من خلالها ، على العكس من حركة الشعر المرسل التى انحصرت أو كادت فى رائديها ، شكرى والزهاوى . . مع ملاحظة أن (أبا شادى) قد دعا بحرارة وحيوية إلى قصيدة الشعر المرسل ، وشاركه فى دعوته من مدرسته غير واحد من الشعراء والباحثين ، إلا أن دعوتهم إلى الشعر المرسل خالطت دعوتهم إلى الشعر الحر فغامت حدود الرؤية ، وحسب ولاؤهم للشعر الحر .

* * *

ولكن تاريخ التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية لم يتجمد عند هذه الدعوة ولا عند هذه المرحلة ، وإنما امتد فى نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ليشمل نوعية أخرى من الشعراء الأكاديميين إذا جاز أن يقال ، بمعنى أن الحركة لم تعد تململا شعريا من نمط قابض متيبس ، ولكنها استحالت إلى تمرد فكرى ناهض على أساس فلسفى نابع من استيعاب لحركة الفكر العالمى التى وصلت فى اندفاعها إلى الأمام ومغادرة الوراء إلى أبعاد شاسعة ، وكان فى طليعة هؤلاء الشعراء : لويس عوض . . ومحمد مصطفى بدوى .

فقد خرج لويس عوض على الحياة الأدبية بكتابه الهاجم (بلوتولاند وقصائد أخرى) سنة ١٩٤٧ ، ليؤكد أنه (وقع مع شعراء آخرين فى نفس الفترة على سر التحرر فى شكل الشعر العربى ، وهو كسر هندسة الأبيات ، والتراوح فى عدد

التفاعيل بين بيت وآخر)[1] وفى هذا الكتاب قصيدة بعنوان (كيرياالايسون) كتبها صاحبها عام ١٩٣٨ كما ذكر هو. يقول فيها :

أبى أبى

أبى أبى

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبي الصبى

الشوك فى جنبي جراح الهدب .

الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى

سلت دميعات كذوب السم من قلبي الأبى

شبت على قلبي سعيرا مستطير اللهب

أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى ، أبى

أبكى دموع الناس مختارا ، ودمع الأمس لما ينضب

يا منجبى

يا منجبى

قد طال فيك عجبى

لغزك لن يهزأ بى

دنياك قبض الريح قالها نبى

أخراك آلٌ ذو بريق ذهبى .

عبد الرماد وابن دفء البدن المعذب

حنينه للفجر فى ليل الشتاء الغيهب

---

(١) سلمى الخضراء الجيوسى مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ .

مائدة من نسج وهم الطيف « اريل » البهى المستبى
أنا كأطفال بكوا لم أستسر النجم تحت السحب

(هذه القصيدة تعتمد على تكرار تفعيلات الرجز من تفعيلة حتى تصل إلى خمس تفعيلات ويقال إن للشاعر نفسه قصيدة فى ديوانه (بلوتولاند) استعمل فيها تفعيلة الرمل « فاعلاتن » بطريقة حرة ، وقد صدر هذا الديوان عام ١٩٤٧ .

وقد خرج محمد مصطفى بدوى أيضا على الحياة الأدبية بشعره الحر . . تقول سلمى الخضراء الجيوسى : (وفى سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصرى محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة وهو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته بقايا قصيدة ، وتوصل إلى تجربة مثيرة فى هذا البحر .

فى نعيب المداخن الحمراء
حالمونا
بين كون عفا مع الزمن العاثر يوما
وآخر لن يكونا
آه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثرن فى السبات سنينا .
ونخبط فى ظلام الليالى .
تائهينا [1] .

وقد ميزنا هذه المرحلة عن مرحلة أبى شادى وتلاميذه لأنها شهدت عطاء نفر من الأكاديميين المتخصصين الذين استطاعوا أن يصنعوا لتجاربهم وتجارب الآخرين من بعدهم أساسها النظرى ، وأن يتطوروا بفكرهم النقدى فيقفوا إلى جوار

---

(١) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية ج ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ ، وحركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث لموريه ص ١٢٤ وما بعدها .

تجارب فى الشعر الحر جاءت على يد الجيل التالى لجيلهم حاملة معها رياح التمرد حتى على المدى الذين كانوا قد وصلوا هم إليه ، ولم يمنعهم ذلك على الإطلاق من الوقوف إلى جوار الحركة الجديدة ، والتأصيل المنهجى لاتجاهها الثورى الذى انتفض عليهم مع أنهم جزء من الظاهرة التى هوجمت ! فكان هذا الموقف تأكيدا تاريخيا على تأصيل روح الموضوعية العلمية فى نفوس هذا الجيل من الأكاديميين .

والذى يقوى من هذا الاعتقاد فى نفوسنا أن كثيراً من دعاة التمرد على شكل القصيدة العربية فى صدر شبابهم عادوا فى طور متأخر من أطوار حياتهم سدنة لهذا الشكل ، يقاتلون تحت رايته بعنفوان لا يعرف حتى الاعتدال كالعقاد الذى ناصر دعوة الشعر المرسل ، وتنبأ بأن الأجيال الطالعة ستجد فى موسيقى الألفاظ والمعانى تعويضا عن موسيقى الشكل والقافية ، وفتح صدره لرياح هذا التغيير ، ولكنه ما لبث حين انبثقت دعوة الشعر الحر أن حمل فى وجهها كل معاول التدمير ، ووصم شعراءها ونقادها جميعا بأنهم قرامزة ، وقرامطة ، ومخربون .

وهكذا يستبين الفرق بين الموقفين ، ولا يشفع للعقاد مظنة أنه كان رائدا من رواد التجديد ، وأراد أن يبقى رائدا فلا يجدد من بعده أحد . . وأن جيل الأكاديميين كانوا يطمحون فقط إلى أن يشار إليهم كجزء من ظاهرة التجديد فى الأدب العربى ، فقنعوا حين اعترف لهم بذلك ، لأن المتمرد يظل عاملا فى الجيل الذى يتلقف الشعلة من يديه ، ويمضى بها إلى مسافات أبعد وأعمق ، فليس يكتب التاريخ الأدبى فرد واحد مهما كان امتلاؤه الفكرى ، ونعتقد أن العقاد كان على وعى بذلك أكيد .

والمهم أن مرحلة تجريب الأكاديميين كانت تمهيدا حقيقيا للتمرد الأكبر الذى اجتاح شكل القصيدة العمودية ، ولكنها ظلت مرحلة تمرد وسط ، لم تخلد إلى

سكونيه القديم بتقاليده الراسخة ، ولم تبحر إلى جدل الجديد بكل ما ينطوى عليه ذلك من مغامرة واقتحام .

ويضع الدكتور لويس عوض تصوره لمراحل تمرد الشعراء على شكل القصيدة التقليدى محددا دوره ودور جيله على خارطة هذا التاريخ الحافل بالمد والانحسار فيقول :

(. . . فأزمة الشعر التى اجتاحت مصر والعالم العربى كله منذ اندثار كلاسيكية شوقى ورومانسية (ناجى) كانت فى حقيقتها وجها من وجوه هذا الصراع بين القديم والجديد ، وهذا الانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، وتحول الشعر وزنا ولغة إلى إطار جامد غير قادر على احتواء الوجدان الدقيق المركب الذى استجد فى حياة العالم العربى . حتى ثورة الرومانسيين - لم تجدد من قوالب الشعر إلا الرباعيات والخماسيات وما شاكلها من مقاطع ، فأحلت وحدة المقطع الرومانسى مكان وحدة البيت الكلاسيكى ، ولكنها وقفت عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة ، وهو الدعامة التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد . بل إن الأندلسيين أنفسهم كانوا أشد ثورية فى لغة الشعر وأوزانه من رومانسية مدرسة أبولو ورومانسية مدرسة المهجر . ومن هنا اندثرت الثورة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث دون أن تترك فى مصر رواسب عميقة أو تقاليد راسخة ، اندثرت بتخلى زكى أبى (شادى) ومحمود حسن إسماعيل ومختار الوكيل وعبد الرحمن الخميسى ، بعد أن استنفد (ناجى) وعلى محمود طه كل ما عندهم من قول مبين قبيل الحرب العالمية الثانية . . وبين قيام الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة خلت مصر من الشعر تماما أو أوشكت ، وكان آخر مزمار غنى بها هو مزمار محمود حسن إسماعيل ، ثم دندنات هنا وهناك من فم أحمد فتحى والخميسى

كانت رجع أصداء بعيدة . ومنذ أوائل الحرب ألغيت قاعدة العمود الجديد . ألغاها مندور فى نظرياته عن الشعر المهموس ، وألغيتها أنا بتجربة « بلوتلاند » . وعلى أحمد باكثير بتجاربه فى الشعر المرسل التى ترسم فيها خطا الرائد (فريد أبو حديد) ولكن دعوتنا ظلت كالجمرة تحت الرماد : لا هى تريد أن تنطفئ . ولا هى قادرة على الاشتعال ! فلما قامت الثورة نفضت الرماد فانطلق من الجذوة لهيب تأجج فى شعر عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى الذين أقاموا عمود الشعر الجديد فى هذه الأرض الخراب ![1] .

هذا هو تصور واحد من رواد الانتفاض والتمرد فى فترة من فترات تاريخنا الأدبى . هى نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وهو تصور يحمل فى داخله كثيرا من الحقائق الأساس فى قضية الشعر العربى المعاصر . .

وإن كان يحمل فى داخله كذلك عدةً من التجاوزات الأساس فى قضية هذا الشعر العربى المعاصر . .

وفى ظنى أن هذه التجاوزات جاءت نتيجة انحصار الكاتب فى دائرة الشعر المصرى وحده بدليل أنه أعطى القضية كلها وجهها المصرى دون غيره من الوجوه حتى لو كان الوجه المصرى هو آخر ما يمثل الظاهرة فى حلولها على أرض الواقع التاريخى ، كما فعل فى رصده لتاريخية الشعر الحر . .

كذلك جاءت التجاوزات الأخرى من انحصار الكاتب فى فترة تاريخية مغلوطة الأساس ، حين حددها بما بين الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) وثورة (١٩٥٢) . . وهى مغلوطة الأساس ، لأن الكاتب استطرد منها إلى ما قبلها ليرصد أجواء الفراغ والامتلاء . فطوف بكثير من معالم الجدب والعطاء فى تاريخنا

(١) د . لويس عوض – الثورة والأدب – ص ١٦٤ – ١٦٥ .

الفكرى والفنى ، ولكنه لسبب غير منطقى أهمل تجربة شكرى فى مجال الشعر المرسل ، وهى تجربة نمت فى مطالع القرن العشرين ، على حين أنه قد توقف ـ عابرا ـ عند تجربة فريد أبى حديد التى حاول بها أن يعلمنا (ضرورة تجديد الشعر العربى لغة وعروضا قبل نهاية الثلاثينيات)[١] .

ومهما يكن من شىء فقد كانت هذه المرحلة من مراحل التمرد على شكل القصيدة العربية أكثر فهما وطواعية من المرحلة السابقة عليها ، لأنها استطاعت أن تستوعب « روح » التمرد وليس مجرد « شكله » الخارجى . فأعطت من خلال فهمها لطبيعة التطور كل إبداعها الفنى والنقدى ولم تقف موقف المعارضة والكبح من حركة التمرد التى تلتها والتى تناولت بالنقض والتجاوز – ضمن ما تناولت – تجربتها المحدودة فى تغيير شكل القصيدة العربية ، والخروج بها من عالم القيود والتقليد إلى عالم الجدل والانطلاق .

كانت هذه الانتفاضات المتتابعة توطئة تاريخية هائلة الإيحاء لحركة أشمل وأعمق ، وهى حركة (الشعر الحر) التى أرسى تقاليدها الفنية الجديدة جيل السياب ونازك والبياتى وعبد الصبور وحجازى وحاوى والقبانى والحيدرى ، وغيرهم من هذا الجيل المقتحم .

وقد بدأت حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ فى العراق ، وكانت قصيدتا نازك الملائكة (الكوليرا) وبدر شاكر السياب (هل كان حبا) ، بداية البداية على خلاف فى ذلك أيهما كانت أسبق من الأخرى : قصيدة السياب أم قصيدة نازك ؟ فبينما تؤكد نازك الملائكة أنَّ قصيدتها كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر ، وأنها نظمتها يوم ٢٧ ـ ١٠ ـ ١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت . فنشرتها مجلة (العروبة) فى

---

(١) د . لويس عوض – الثورة والأدب – ص ١٥٢ .

عددها الصادر فى أول كانون الأول عام ١٩٤٧ وعلقت عليها فى العدد نفسه[١]

يرى السياب أنه صاحب المحاولة الأولى فى هذا المجال . يقول :

(.... فنى عام ١٩٤٦ كتبت أنا قصيدة اعتمدت فيها التفعيلة وحدة موسيقية ، وتحررت فيها من قيود القافية إلى حد ما . وكنت يومها طالبا فى دار المعلمين العالية التى تخرج فيها معظم الشعراء العراقيين الذين يكتبون الشعر الحر اليوم . وكانت نازك الملائكة ورزوق فرح قد تخرجا ، وصحيح أن قصيدتى المذكورة لم تنشر إلا عام ١٩٤٧ فى ديوانى الأول « أزهار ذابلة » ولكنها كانت خلال هذه الفترة قد انتشرت بين أدباء الطلبة ووجدت صدى فى نفوس الشعراء منهم ، وكان عبد الوهاب البياتى وعبد الرازق عبد الواحد وشاذل طاقة بين هؤلاء الشعراء الطلاب .. وفى عام ١٩٤٧ نشرت نازك الملائكة قصيدتها عن (الكوليرا) التى كانت إلى الموشحات الأندلسية أقرب منها إلى الشعر الحر[٢] .

وعلى الرغم من أن كثيرا من أن الباحثين والدارسين والنقاد قد اختلفوا فى هذه القضية خلافات كثيرة ، وحاولوا أن يضيفوا إلى قائمة الرواد الأوائل أسماء جديدة كباكثير والبياتى - فإن عامتهم قد أجمعوا على أن الريادة الحقيقية للشعر الحر محصورة فى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وإن كانوا قد ظلوا على خلافاتهم حول قضية من منهما أسبق من صاحبه ، وليس يهمنا كثيرا أن نغيب فى هذا المتاه .

هذا هو الجانب التاريخى لنشأة الظاهرة .

فماذا عن الجانب الفنى ؟ لماذا ظهر هذا الشكل ؟ وما أهم القضايا الفنية التى يثيرها ؟

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٢١ .

(٢) انظر : النقد الأدبى الحديث فى العراق - للدكتور أحمد المطلوب .

وإذا كانت مقدمة نازك الملائكة لديوانها « شظايا ورماد » هى أول محاولة لوضع نظرية نقدية لحركة الشعر الحر فإن من واجب أية دراسة منهجية أن تضع هذه المقدمة تحت عينيها . وأن تتلمس فيها بواكير النظرة الفلسفية التى أملت على شعراء هذا اللون اطراح النمط التشكيلى القديم واعتناق هذا النمط التشكيلى المحدث

لقد حاولت نازك فى مقدمتها أن تؤكد عبارة برناردشو : « اللا قاعدة هى القاعدة الذهبية » لسبب هام ـ فى نظرها ـ هو أن الشعر وليد الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب أحداثها . . وترى نازك أن كل شىء من حولنا قد تغير ، فلماذا فى الشعر وحده نريد أن نتجمد عند مقولات الخليل فى الشكل . وجماعة القاموسيين فى اللغة ؟ مع أن إيقاع العصر أكبر من أن يحتويه الخليل . وكذلك فإن هموم المرحلة أعقد من أن تعبر عنها مفردات اللغة المتآكلة ، وتعود نازك إلى حديث الأوزان لتبسط خاصية أسلوب الشعر الحر ووجه أفضليته على أسلوب الخليل ، وتستدل على ذلك بأبياتٍ لها من بحر « المتقارب » وهو يرتكز على تفعيلة واحدة هى « فعولن » .

يداك للمس النجوم
ونسج الغيوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتوبيا فى الرمال

وتقول : (أترانى لو كنت استعملت أسلوب الخليل ـ كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران . فأتكلف معانى أخرى غير هذه ، أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول

بعد ذلك كما يلى :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

وهى صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة ، ألم نلصق لفظ « الوضاء » «بالنجوم» دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الغيوم » إلى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهى على كل حال لا تؤدى معناها بدقة ؟ ثم هنالك العبارة الطائشة « ملء السماء» التى رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟) .

وتستطرد نازك من المتقارب إلى الطويل لتلاحظ أن العكازات تطول والرقع تتسع ، ومن الطويل إلى الكامل لتلاحظ أن عبودية الشطرين تقضى على حرية الخلق وبتر المعنى .

ثم تنتقل نازك إلى الحديث عن القافية (ذلك الحجر الذى تلقمه الطريقة القديمة كل بيت) فتؤكد أنها كانت السبب فى حرمان الأدب العربى من الملاحم . وأنها تضفى على القصيدة رتابة مملة ، وأنها تقتل كثيرا من المعانى فى صدور الشعراء ، وأنها تقضى على وحدة الفكر والإحساس فى القصيدة الواحدة ، ومن هنا فإن الخروج عليها يعنى اقترابا من الشعر الملحمى ، ومن التنويع غير الممل . ومن إتاحة البعد الكافى لكى يقول الشاعر كل ما عنده ، ومن العمل على تحقيق وحدة الإحساس والفكر فى القصيدة الواحدة .

هذه هى أهم القضايا التشكيلية التى تثيرها مقدمة نازك الملائكة لديوانها « شظايا ورماد » وهى قضايا كمنت بصورة ما فى تضاعيف كل الدراسات النقدية التالية والمصاحبة ، ولا يعنى هذا أن كل الدارسين والنقاد والشعراء الذين عالجوا قضية الشعر الحر قد نقلوا عن آراء نازك الملائكة بقدر ما يعنى أن هذه المقولات

التى طرحتها الشاعرة فى مقدمتها الباكرة كانت تعبيرا عن رؤية حقيقية لواقع حقيق يشترك فى الثورة عليه معها مبدعون آخرون .

فالسياب -- مثلا -- يرى أن ثورة الجيل الجديد على التشكيل العروضى فى القصيدة التقليدية ترجع أولا إلى ضغوط القافية التى تضطر الشاعر إلى استعمال كثير من الألفاظ المنقرضة ، كالسجنجل ، والتعثكل ، والكلكل . .

وترجع ثانيا إلى الحرص على وحدة القصيدة وليس وحدة البيت . .

وترجع ثالثا إلى طموح الشاعر الحديث فى أن يتجاوز التعابير الجاهزة مثل : « الجحفل الجرار » و « الشفير الهارى » و « الخيال أو النسيم السارى » و « الصيب المدرار » إلى تعابير جديدة تتفجر فيها ينابيع الخلق والابتكار ، كما يلاحظ السياب أن التمرد على التشكيل العروضى سبق فى الظهور التمرد على المضمون الكلاسيكى . ويدعو -- لكى يتمكن شعرنا العربى من أن يكون محلياً وعالمياً -- إلى ملء الهوة الفاصلة بين الشعر العربى وحركة الشعر العالمى [1] .

وهكذا يلوح بوضوح أن الآراء التى نادت بها نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها : (شظايا ورماد) . والآراء التى نادى بها السياب فى غير موضع وفى غير مناسبة -- كانت متقاربة إلى حد يقطع بأن العاملين فى مجال الشعر الحر خرجوا على التشكيل التقليدى للقصيدة العربية استجابة لإحساس عام بضرورة التغيير وليس استجابة لمجرد هوى فردى . . وأن الظاهرة كانت واقعا يحسه جميع المبدعين بدرجة تكاد تكون واحدة .

وبعد ذلك . . توالت الدراسات النقدية التى حاولت أن تضع لظواهر هذا الشعر الحر أساسا نظريا سليما يخرج به من مجال الرؤية الشعرية إلى علمية التأصيل

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث فى العراق -- د . أحمد مطلوب -- ص ٩٤ وما بعدها .

المنهجى ، حتى تصبح مقولاته النقدية وظواهره الفنية على درجة معقولة من الموضوعية والوضوح [1] .

وقد استطاعت هذه الدراسات بالفعل أن تحدد ملامح الظاهرة التشكيلية والمعنوية فى الشعر الحر ، وأن تدلل بمنطق معاصر على أن الحركة كلها كانت استجابة حتمية لروح التطور الزاحف ، وكانت ضرورة أكيدة لنقل الشعر العربى - ليس الحر منه فقط - من مراحل الالتصاق بالقوالب والأغراض إلى مرحلة الالتحام المباشر بكل قضايا العصر الفنية والفكرية بما فيها معاناة إنسانه الكادح الطموح .

وقد آثرنا أن نقف مع أول دراسة ظهرت وآخر دراسة ظهرت - حتى الآن - فى هذا المجال ؛ لأن أول دراسة ظهرت - وهى كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) - يمكن أن تكون حاملة لبذور النظرة الفلسفية التى أوحت لشعراء الحركة باندفاعهم فى هذه التجربة ؛ كما يمكن أن تكون آخر دراسة ظهرت - وهى كتاب عزالدين إسماعيل : (الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية

(١) يستطيع المتتبع أن يرصد من بين أبرز هذه الدراسات : كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) ، وكتاب الدكتور محمد النويهى : (قضية الشعر الجديد) ، وكتاب جليل كمال الدين : (الشعر العربى الحديث وروح العصر) . وكتاب عز الدين الأمين : (الشعر المتجدد) . وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل : (الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) . إلى جانب كمٍّ هائل من الدراسات والمقالات والأبحاث المنشورة فى دوريات العالم العربى منذ أواخر الأربعينات حتى الآن ، والتى تضمنت أغلبها كتبٌ نقدية حرص أصحابها على أن يضموها كل ما كتبوه فى النقد الأدبى ، سواء منه ما كان خاصاً بالشعر ، أو بغيره من الأنواع الأدبية الأخرى .

والمعنوية) – حاملة لتمام هذه النظرة الفلسفية التى أوحت بهذه الحركة وهذا الاندفاع ، ولا يعنى هذا أننا سنهمل ما عدا هاتين الدراستين . . كل ما هنالك أننا سنصحبها – قبل غيرهما – تحت أعيننا بلا فكاك .

وبديهى أننا هنا – فى هذه المرحلة من هذه الدراسة – معنيون بالظاهرة التشكيلية من بين ظواهر الشعر الحر ، ولذلك فسنركز على جهود هاتين الدراستين فى المجال التشكيلى وحده ، حتى لا ننزلق إلى تفريعات أخرى ليست من هموم هذه الدراسة ، على الأقل فى هذه المرحلة .

وبدءًا تلاحظ نازك الملائكة أن الشعر الحر (ظاهرة عروضية قبل كل شىء ؛ ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات فى الشطر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافى وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة) [1] .

وترى . . (أن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً – كما يتوهم أناس – وإنما هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة) [2] .

كما ترى أن الشعر الحر (شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه)[3] .

وإذ تلاحظ أن أساس الوزن فى الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة – فإنها

---

(١) قضايا الشعر المعاصر – ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق – ص ٥٦ .

(٣) المرجع السابق – ص ٥٨ .

تستطرد من ذلك إلى أن المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم هو (أن الحرية فى تنويع عدد التفعيلات . أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات فى الأشطر متشابهة تمام التشابه . فيكتب الشاعر من بحر الرمل ذى التفعيلة الواحدة المكررة – أشطراً تجرى على هذا النسق مثلاً :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن .

ويمضى على هذا النسق حرا فى اختيار عدد التفعيلات فى الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضى لبحر الرمل ، جارياً على السنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة فى الشطر العربى المعروف ، سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجاً مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية – فى الشعر الحر – فى حدود التفعيلة المكررة فى أصل الشطر العربى ، فإذا كانت التفعيلة منفردة فى الشطر ، كما فى (فاعلن) فى شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها ، فلابد له أن يوردها فى مكانها ، أى فى ختام كل

شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع ، وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) – المكررة فى أصل الشطر – وينقصها فيقول فى قصيدته مثلاً :

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

وينبغى الشاعر ، أن يتذكر دائماً أن أى شطر فى مثل هذه القصيدة ينتهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً منفراً)[1] .

أما عن بحور الشعر الحر وتشكيلاته فإن نازك الملائكة ترى أنه (يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التى وردت فى العروض العربى هما :

(ا) البحور الصافية : وهى التى يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هى :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٦١ – ٦٢ .

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)

الخبب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

(ب) البحور الممزوجة : وهى التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات : وهما بحران اثنان :

السريع : شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر : شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)[1] .

وتؤكد الباحثة أن البحور الأخرى : كالطويل ، والمديد ، والبسيط ، والمنسرح ، لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق : (لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها ، وإنما يصح الشعر الحر فى البحور التى كان التكرار قياسيا فى تفعيلاتها كلها أو بعضها)[2] .

وأخيراً ترى أن أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان :

(الأول – أن القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا – ترد فى نهاية كل شطر من الشعر ذى الشطر الواحد بينما ترد فى آخر الشطر الثانى من البيت فى أسلوب الشطرين : ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية ، بينما يتمسك كل شطر فى الشعر الحر بها ؛ لأنه شعر ذو شطر واحد .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر – ص ٦٥ – ٦٦ .

(٢) المرجع السابق – ص ٦٧ .

الثانى . أن الشطرين فى البيت لا يتساويان تساوياً عروضيا ، وإنما يباح فى الشطر الأول ما لا يباح فى الثانى ؛ ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج دائماً إلى تشكيلتين اثنتين . تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات ، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز . وهذه الحرية ، حرية إيراد التشكيلتين ، غير مباحة فى الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد)[1] .

ثم تستطرد الباحثة بعد ذلك إلى المزالق التى يتردى فيها شعراء الشعر الحر – من الوجهة العروضية – وتقابل كل ذلك بمنطق الرفض وليس – كما يفعل غيرها – بمنطق التبرير .

هذه هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركزت عليها نازك الملائكة فى كتابها الرائد : (قضايا الشعر المعاصر) . فما أبرز الظواهر التى ركز عليها الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه الأخير : (الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ؟

يرى الباحث أن الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة يقوم على هذا التصور : (أن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض : إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها)[2] .

وتأسيساً على ذلك يرى أنه كان من الطبيعى – وقد قامت القصيدة على أساس

(١) قضايا الشعر المعاصر – ص ٧٣ .

(٢) الشعر العربى المعاصر – ص ٦٤ .

جمالى جديد - (أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية ، لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية ، وكان لابد من إدخال تعديل جوهرى على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة)[1] .

ولكنه سيتدرك : (إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهريا عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه ، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة فى هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو المنوع على نظام ثابت)[2] .

ويلاحظ أن انتهاء السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة شىء لا يمكن لأحدٍ أن يحدده سوى الشاعر نفسه (ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفساً واحداً أو تكاد ، تتخلل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة)[3] .. (فإذا كان هم الشاعر التقليدى أن يجود بناء البيت الشعرى فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كل)[4] .

ويتتبع الدكتور عز الدين إسماعيل أشكال التجديد والتطور فى موسيقى شعرنا

---

(١) المرجع السابق - ص ٦٥ .

(٢) الشعر العربى المعاصر - ص ٦٥ .

(٣) المرجع السابق - ص ٦٨ .

(٤) المرجع السابق - ص ٦٩ .

المعاصر ، ويحددها فى ثلاث مراحل .

مرحلة البيت ذى الشطرين المتوازيين عروضيا المنتهى بقافية مطردة فى الأبيات الأخرى . .

ومرحلة السطر الشعرى ، وهى المرحلة التى فتتت فيها البنية العروضية للبيت ، واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هى « التفعيلة » تقوم وحدها فى السطر أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور قد يصل إلى تسع تفعيلات .

ومرحلة الجملة الشعرية ، وهى بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ؛ فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر(١).

وبخصوص القافية ينبه الباحث إلى أن القصيدة الجديدة لم تهمل القافية ولم تلغها ، ولكنه يضع فهمه لمصطلح القافية على أساس من ضرورة التفريق بينه وبين حرف الروى ، فإذا كانت القافية هى الوحدة الموسيقية التى ينتهى بها البيت فإن القصيدة الجديدة لم تلغها ولم تتخل عنها . . أما إذا كان المقصود منها حرف الروى – كما يخلط غير واحد من الدارسين – فقد آثرت القصيدة الجديدة أن تتخلى عنه من حيث تأكد أنه عامل تعطيل لقدرة الشاعر فى نفض كل أحاسيسه الداخلية على الورق .

ويختلف الدكتور عز الدين إسماعيل مع نازك الملائكة فى إلزامها الشاعر المعاصر بشكل واحد من الأشكال التى يمكن أن ينتهى بها الشطر فى كل القصيدة التى تنزع فى تشكيلها عن فلسفة (الجملة الشعرية) ، وإن كان يوافقها على هذا الإلزام فى القصائد التى تنزع فى تشكيلها عن غير هذه الفلسفة(٢).

---

(١) المرجع السابق - ص ٧٩ - ١١٢ .
(٢) المرجع السابق – ص ١١٩ - ١٢٣ .

هذه – أيضاً – هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركز عليها الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه : (الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، وبين نازك وعز الدين أرتال من النقاد الذين تصاولوا فى هذا الميدان محاولين أن يضعوا لهذه الظاهرة أساساً تنظيرياً يوائم بين منطق التمرد الذى اجتاحت به هذه الظاهرة سكون الحركة الشعرية العربية المعاصرة من جهة ، وبين منطق التقعيد المنهجى الذى هو الإطار الضابط لتدفق أى من الظواهر الفنية مهما كان جموحها واندفاعها :

فالدكتور محمد النويهى يثور على الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، هذا الشكل الذى ظل يستخدم ألفاً وأربعمائة من السنين بل تزيد ، ففقد قدرته على التعبير عن عواطف الإنسان المعاصر . . (ولا شك أنه فى عصوره الأولى استطاع أن يحمل ذخراً عظيماً من الروائع الصادقة ، لكن امتداد الأجل به كانت نتيجته المحتومة أنه استنفد ما كان باستطاعته أن يحمل ، وعمل بدوره على استمرار التقليد ؛ لأنه قد تم ارتباطه بالأفكار التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية فى التعبير عن العواطف البشرية ، وهو فى أغلب ما استعمل فى تاريخه المديد استعمل فى حمل الكذب والافتعال ؛ حتى طغت نبرات الكذب والافتعال عليه ، فصار من العسير ، ثم صار من المستحيل تصفيته منها وإجلاؤها عنه)[1] .

ويبدو الدكتور النويهى هنا متأثراً تماماً برأى « إليوت » فى ما قاله عن « موسيقى الشعر » ذلك الذى ضمنه الدكتور كتابه « قضية الشعر الجديد » والذى يقول فيه عن شكل القصيدة :

(هناك أشكال تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى ، وجميع

---

(١) مجلة الشعر – العدد الثامن – أغسطس ١٩٦٤ .

الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى أخرى : فالشكل الذى يتبع نظاماً معيناً فى الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام فى نمط شعرى ، ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وكثرت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تأليفه تأليفاً صحيحاً ، فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير ؛ لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ، فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة ، آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه ، ولكن ذلك منهم أمل خائب[1])

ويطلق الدكتور النويهى حكمه بموت الشكل التقليدى وبعجزه التام عن مواصلة الفعل والحياة ، ويرجع ذلك إلى عاملين : طول العهد به ، وغلبة الكذب عليه فى معظم تاريخه الطويل ، ولا ينسى أن ينبه إلى أن هذا الشكل التقليدى كان يحمل منذ البدء جراثيم جموده وتحجره : (وذلك من إسرافه فى الانضباط والتعقيد الشكلى ؛ فالقصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت ، إذ كل بيت فيها مستقل استقلالاً تاماً إيقاعياً ولغويا ومعنويا ، وإيقاعه يقوم على عدد محدد مضبوط من الأجزاء العروضية المسماة « التفاعيل » يجب أن يلزمه الشاعر فى جميع أبيات قصيدته فلا يزيد عليه أو ينقص منه فى البيت بعد البيت ، ثم إن كل بيت مقسوم إلى نصفين متساويين يسمى كل منهما شطراً ويكرر كل منهما إيقاع الآخر « ما عدا بعض الفروق اليسيرة فى آخر كل منهما » .

---

(۱) قضية الشعر الجديد – ص ٢٤ .

وأخيرا يجب أن تنتهى أبيات القصيدة بالقافية نفسها والروى نفسه ، « والروى هو الحرف الذى يتكرر فى قافية القصيدة فتبنى القصيدة عليه وتنسب إليه ، فيقال قصيدة لامية أو رائية أو همزية »[١] .

ويحاول الدكتور محمد مندور أن يبرر هذا التمرد بالبحث له عن ضرورات تاريخية داعية ، فيقول :

(اقتضى المضمون الشعرى الجديد النابع من الوجدان الجماعى أن يلجأ الشعراء إلى صور وقوالب جديدة يصبُّون فيها وجدانهم الجماعى ، وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف بعد الثورة ، ولم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثورى العنيف الذى يلائمه القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا العربى ، فرأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجئون إلى قالب القصة القصيرة الساذجة حينا وقالب الحوار الدرامى السريع حيناً ، ولما كانت مثل هذه القوالب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للموسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئة البيت الواحد إلى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار - فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجاراة لتغيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة وبنائها المندسى)[٢] .

وفى هذا يخالف الدكتور مندور نازك والسياب اللذين يريان أن تمرد الشعر المعاصر على الشكل سبق تمرده على المضمون .

ويشير الدكتور مندور إلى طبيعة التغيير التشكيلى الذى طرأ على شعرنا العربى فى هذه المرحلة تبعاً لتُغيير إيقاعه الموسيقى فيقول :

(وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن استغنينا عن وحدة

---

(١) مجلة الشعر - العدد الثامن .

(٢) د . محمد مندور - فن الشعر - ٨٤ - ٨٥ .

البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات فى مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة : أى أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقى داخل القصيدة ، وأما إهدار تلك الموسيقى إهداراً كاملاً فقول لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد مستنير)[1] .

وهو يبنى تصوره لضرورة الموسيقى فى الشعر على أساس أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب . (بل إنها وسيلة أداء تصل إلى التعبير عن مفارقات المعانى وظلالها العاطفية ، بل وألوانها النفسية التى كثيراً ما تعجز اللغة المنثورة عن استخراجها من باطن النفس)[2] .

ويربط الدكتور عبد القادر القط بين ظهور الأشكال الجديدة فى الفن وبين الانقلاب الحضارى فيقول :

(فالفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه ؛ وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضاره مختلفة ، ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة . فالرسم التجريدى – مثلاً – لم يظهر لأن فى الرسم القديم عجزاً أصيلاً فى طبيعة ألوانه وخطوطه يجعله غير صالح لتصوير انطباعات الفنان عن الحياة ، ولكنه ظهر لتغيّر فى مفهوم التصوير وفقدان نظرية المحاكاة لوظيفتها الحضارية ، وهكذا تظهر الأشكال الشعرية والفنية الجديدة نتيجة لحاجة الفنان إلى التعبير عن تجارب ومفاهيم جديدة لابد بالضرورة أن تبحث

(١) د . محمد مندور – فن الشعر – ص ١١٨ – ١١٩ .

(٢) المرجع السابق – ص ١١٨ .

لها عن أشكال تلائمها)[1] .

ويتأمل أدونيس والبياتى ونزار قبانى القضية من منطلق شعرى لا يخلو من ذكاء موضوعى : فيعرب أدونيس عن قصد حيله من التمرد على تشكيل القصيدة العربية فى نسقه الخليلى على هذا النحو : (لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة ، وأصول تقنية قبلية . نقصد أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وألا يخضع لغير الفن ، إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر ، نظامها . فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، وهو واقعيتها الفردية التى لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدى ؛ لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهماً ؛ ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا فى حياة القصيدة . . فى حضورها كوحدة وككل)[2] .

كما يتحدث البياتى عن تجربته الشعرية وتمرده على الشكل التقليدى على هذا النحو : .

(دفعنى فهمى لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجى يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعى وفكرى ووجدانى مختلف)[3] .

ويغلو نزار فى تقنيع رؤيته النقدية لقضية الشكل بقناع شعرى فيقول :

(١) د . عبد القادر القط – قضايا ومواقف – ص ١٠٢ .

(٢) أدونيس . زمن الشعر – ص ١٧ .

(٣) عبد الوهاب البياتى – تجربتى الشعرية – ص ١٨ .

(الإنسان هو الذى يصنع قوالبه ، وليست القوالب هى التى تصنع الإنسان . وليس فى الفن أشكال نهائية أو أبدية . فالأثواب الجاهزة لا تطيقها أجساد الموهوبين . وكل موهوب يختار الثوب الذى يستريح فيه)[1] . . (. . لا شاعر عربى - مهما كان مجيداً - يستطيع أن يدعى أن جميع قوافيه مستريحة ، وأنه دائماً فى أحسن حالاته ، فالقافية برغم كل سحرها وإثارتها - نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً . إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل . وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - فى مرحلة اليقظة أى مرحلة النثر ، وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ؛ وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة . . هذه الطريقة فى عمارة القصيدة العربية جعلتها قصيدة بيت واحد . نستعمله فى حديثنا حكمة مرسلة ، ونعلقه على جدران بيوتنا مكتوباً بماء الذهب)[2] .

فإذا كانت هذه هى أهم المقولات التى أسفرت عنها حركة التمرد التشكيلى فى الشعر العربى المعاصر فإن هذه الحركة تكون بالتأكيد حاملة لفلسفة نشوئها واندفاعها واستمرارها جميعاً ، وقادرة فى الوقت نفسه على تطوير ذاتها ومجالاتها بلا مبالاة .

إن رفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن فى اتجاه الحياة الجارية على نواميس التطور يعطى الشعر وجهه الحضورى المستجيب لإيقاع الحياة المعاصرة . والمعبر عن كل ما يجيش فى أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع واحتدامات ، كما يعطيه حس تجاوز النماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية .

---

(١) نزار قبانى - الشعر قنديل أخضر - ص ٣٦ .

(٢) المرجع السابق - ص ٣٧ - ٣٨ .

وتخليص القصيدة العربية من إسار وحدة البيت ودفعها فى طريق وحدة التفعيلة يعطى هذه القصيدة إمكان أن تحتاز وحدتها العضوية النامية . وأن تعبر عن عالم الشاعر الذاتى والموضوعى فى غير ترهل ولا ضمور ، وأن تحقق لنفسها نوعاً من التماسك البنائى المتوازن .

وطرح القافية الضاغطة ، واستبدالها بقافية مرنة أو بإيقاعات داخلية – يعطى العمل الشعرى حرية تَضْوِيئه للمضامين التى يريد تضويئها ، مع الاحتفاظ بقيمة الإيقاع والضبط التى تخلقها القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعرى فى شكله الجديد ، كما يعطيه تجنب الوقوع فى نثرية الإحساس والصحو الذى يفقد التجربة حرارتها ، ويُقَرِّب العمل الشعرى دائماً من دوائر القصة والمسرحية والملحمة .

والتمرد فى وجه الشكل الكلاسيكى للوصول إلى قيمة التعبير عن مضمون حضارى أشمل – يعطى الشاعر قدرة تشكيلية أرحب يستطيع من خلالها أن يعكس المضامين الحضارية المركبة التى قد تقف هندسة التشكيل التقليدى فى طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة .

والتزام الشعر الحر بقانون عروضى معين ، وبتشابه التفعيلات فى الأشطر تشابها تاما ، وباستدعائه التفعيلة المنفردة فى الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه – يعطى هذا الشعر الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلصقوها به ، وأن يضيفوه إليها .

وضع أساس جمالى ينهض عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعاً من المواءمة بين الإيقاع وعالم الذات – يعطى حركة التمرد فى هذا المجال أساساً فلسفيا تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها ، ويضفى عليها طابعاً منطقيا يتيح لها مكاناً فى حركة التاريخ .

وجريان التطور الذى تعرض له الشعر المعاصر فى مراحله الثلاث : مرحلة البيت الشعرى ، ومرحلة السطر الشعرى ، ومرحلة الجملة الشعرية – يعطى هذا التطور منطق النشوء والارتقاء إذا جاز أن يقال : بمعنى أن تمرد الشعراء لم يتجاوز ظاهرة إلى ظاهرة ، ولا مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية إلا وفق منطق طبيعى يضع الظاهرة فى مناطها التاريخى بلا تعسف أو ابتسار .

وربط التشكيل الجديد بتغير الوجدان الجماعى ، وبتغير الوضعية الحضارية – يعطى هذا التشكيل معنى الحلول فى قلب الحركة الاجتماعية من جهة ، ومعنى الحلول فى قلب الحضارة الإنسانية من جهة أخرى ؛ وبهذا يصل إلى تحقيق طموحه الأول : أن يكون وطنياً وعالميا ، وهو طموح هائل ومضىء .

ومحاولة خلق الأبعاد الزمانية والصوتية والفلسفية فى القصيدة الجديدة ، يعطى هذه القصيدة قدرتها على (التجول) فى التاريخ ، والتنويع على أكثر من لحن . واحتواء أعقد المضامين الفكرية والحضارية لمبارحة الغنائية المسرفة التى أنقضت كاهل شعرنا القديم .

وهكذا يخرج التمرد على الشكل فى إطار القصيدة العربية على تاريخه كله . فيتجاوز منه ما لا يلائم حركة التطور التقنى والحضارى ، ويرتفق منه ما ينحنى فى داخله على عناصر الحركة والتطور ومواءمة المد الثقافى فى العالم المعاصر .

وإذا كنا قد ركزنا – فيما مضى – على جوانب الإيجاب فى الظاهرة التشكيلية الجديدة – فإن جوانب السلب التى ركز عليها فريق من النقاد تبدو فى معظمها – إذا استثنينا جانباً من آراء العقاد – شديدة التعميم أو شديدة التعصب . وقد يرجع ذلك إلى أن هؤلاء كانوا صدى للعقاد ، أو حواريين لا يريدون أن يغضبوا أستاذهم فى شىء يعرفون عنه أنه يناهضه ويصادر وجوده .

إن آراء الدكتور شوقى ضيف – التى تتعلق بقضية الشعر الحر – فى كتابيه : (الأدب العربى المعاصر فى مصر)[1] ، و (فى النقد الأدبى)[2]. لا تخرج على كونها تسجيلاً وثائقيا لبروز ظاهرة أدبية ، ثم إعطاء حكم عام وسريع بحتمية سقوط هذه الظاهرة فى ظلام الضياع !

وكذلك تبدو آراء الدكتور زكى نجيب محمود لوناً من المساندة المنطقية المقتسرة تعاطفاً مع العقاد . ثم مع لجنة الشعر التى كان عضواً من أعضائها البارزين ، والتى كتب باسمها مذكرة إلى وزير الثقافة فى عام ١٩٦٤ يضمنها رأى اللجنة القاطع فى قضية الشعر[3]. . ومن خلال هذه المذكرة يسفر الدكتور زكى نجيب محمود عن رأيه فى قضية « الشكل » فيقول :

(. . وبديهى أنه إذا أريد لشخصية الأمة ، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز – فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات . برغم تنوع المضمون الفكرى داخل هذا الإطار عصراً بعد عصر ؛ لأنه إذا تحكم الإطار فى كل مرحلة يتغير التفكير خلالها – فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس ؟ وما هذا الإطار الثابت إلا مجموعة القيم التى يتواضع أبناء الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياساً يتسم بالمرونة الحية) . . . (وإنه لما يلفت النظر فى الداعين إلى موجة التهديم أنهم كأنما يؤذيهم أن يروا الشكل التقليدى المراد تحطيمه متمثلاً فى قمم شوامخ من شعراء العربية الأقدمين

---

(١) انظر ص ٧٥ وما بعدها .

(٢) انظر ص ١٠٨ – ١٠٩ .

(٣) انظر نص المذكرة فى كتاب (قضايا ومواقف) للدكتور عبد القادر القط – ص ٩ – ١٣ .

والمحدثين . فتراهم يجعلون جزءاً من خطتهم أن يطيحوا بتلك القمم) .

وربما كانت هذه الحجة الأخيرة – هدم التراث وتحطيم عمود الشعر – محورها ما دار من هجوم كاسح على حركة الشعر الحر ، وكان أضرى هؤلاء المهاجمين هم الشعراء التقليديون الذين لا يملكون من أسلحة النقد الموضوعى سوى أن يكيلوا الاتهامات لأنصار الحركة الجديدة ، بدءاً من العمالة للمخابرات الأجنبية وانتهاء بقصد هدم العمود الشعرى والتراث العربى !

وانبرى لهؤلاء الغاضبين جيل من النقاد الدارسين حاول – ليس فقط أن يبرر تمرد الحركة على عمود الشعر التقليدى – وإنما نهض ليؤصل للحركة فى تراثنا القديم الذى زعموا أنه مقصود بالهدم والتخريب ، فكانت ردودهم الموضوعية إسهاماً حقيقيا فى استقرار الحركة ، وإرساء فاهماً لتقاليدها الفنية والحضارية .

يقول الناقد أحمد أبو سعد فى كتابه : (الشعر والشعراء فى العراق) :

(إن عمود الشعر العربى لم يتحطم على أيدى السائرين فى اتجاه الشعر الحر ، وإن هؤلاء المتحررين هم أشد غيرة على التراث من أتباعه ؛ فهم لا يعربون عن حفظهم له بتحنيطه ، ولكنهم يدفعونه إلى الأمام ، ويكشفون عن عبقريته التى تنفتح للجديد ، وتقبل التطور ، ولهم من اعتبارات الأوائل ما يبيح لهم هذا التصرف . فقد روى عن الأقدمين أن الخليل بن أحمد حين قرر ما قرر لم يقصد به إلى أنه كذلك قضية حاصرة ، أو قضى بعدم جواز الخروج عليه حتى نأخذ عمله بعد ذلك على وجه الإلزام للشاعر بألا يحيد عنه : يقول الشيخ العلايلى فى كتابه « مقدمة لدرس لغة العرب » الصادر عام ١٩٣٧ :

« العروض هو الفرع الوحيد الذى بقى لا يدين إلا إلى عمل واحد فقط ، فنحن ندرسه على ترسم لحدود الخليل ، وعلى أنى أرى فى الخليل أمة عقرية ،

ونسقاً فذاً ، فلا أستطيع إلا أن أحكمه بالشخصية التى لا يمكن أن تجيء إلا فى آفاق محدودة . . وكأنما لمس هذا أو لمسه بالفعل السكاكى فى بحث الشعر من « المفتاح » فقال ما خلاصته : « لا يظنن أحد أن الزيادة على ما حصر ليست من كلام العرب ، فهذه الزيادة تنادى بأعلى صوتٍ :

لقد وجدت مكان القول ذا سعة فإن وجدت لساناً قائلاً فقل

على أننا نقول : من أنبأ هؤلاء أن الخليل والأئمة من بعده لم يكونوا يرون الزيادة على ما حصر هى من حيث الوزن مستقيمة (مفاتيح العلوم ص ٢٧٥) .

ثم يمضى العلايلى فيهتف قائلاً :

« وعلينا أن نحرر من أمر هذا العروض ما يتساوق مع مطالبنا ، ويتسع لها . وينهض بالأدب . ونحن من اعتبارات الأوائل بين ما يبيح لنا هذا الأخذ ؛ فقد ذكروا فى حد الشعر أنه القول الموزون دون زيادة قيد (على نهج مخصوص) مما يعلمنا بأنهم لا يتحرجون من قبول النظم على غير الموازين المحفوظة ، أو عليها مع تغييرات فى الضروب لم تحفظ ، ولا يستضيقون من إطلاق كلمة شعر عليها ، وإن خرجت على مألوف ما أثر . ويؤكد هذا قول السكاكى حين عرض لتعريف الشعر قال : « ومذهب الإمام الزجاج فى الشعر أنه لابد من أن يكون شعراً ، ولا أدرى أحداً تبعه فى مذهبه هذا »[1] .

مما تقدم يتضح لنا أن التقيد بالخليل أو ترسم حدوده غير وارد حتى عند الأقدمين ولا ملزم لهم . وقد روى عن الزمخشرى أنه قال فى القسطاس : « والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح فى كونه شعراً ولا يخرجه عن كونه شعراً » فكيف إذا كان الشعر غير خارج على الوزن فى أساسه ، بل كان جل

---

(١) عبد الله العلايلى : مقدمة لدرس لغة العرب – ١٩٣٧ .

ما فعله أنه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؟ أظن أنه حينئذ لا يكون فقط داخلاً فى التراث بل نابعاً من صميمه »[1] .

* * *

لم تكن هذه الرحة هى كل ما تعرض له « شكل » القصيدة العربية فى هذه المرحلة ، وإنما تعرض هذا الشكل لنوعين آخرين من التمرد لزحزحته عن مكانه ، وإحداث تغيير حذرى فى عروضه وموسيقاه . . فكانت (القصيدة المدورة) ثمرة التمرد الأول ، وكانت (قصيدة النثر) ثمرة التمرد الآخر .

والتدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثانى من البيت الشعرى فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثانى مثل :

إن مانولتنى مد ـــ لك وإن قل – كثيرا !

ثم انتقل فى الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة التالية بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو توقف القارئ قبل تمام المقطع أو تمام القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضى . يقول (حسب الشيخ جعفر) الشاعر العراقى :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل :
استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنياً .
فوق قبر ابن جودة طفلين فى النخل يختطبان ؟
اهدئى عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية
الساحبون المهازيل فى الريح والبرق ينتظرون

(١) أحمد أبو سعد -- الشعر والشعراء فى العراق – ص ١٧ .ما بعدها

التي وجهها فضة ، في مقاه مقاعدها خشب
أو حصير ، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات
اهدئي عند جرفك أيتها الموجة . . .[1]

إلى آخر القصيدة . . مما يشد القارئ إلى قراءتها دفعة واحدة حتى لا يحس بالنشاز الموسيقي إن هو حاول إن يتوقف قبل تمامها . . وقد ترخص بعض أنصار الشعر الحر – قبل اندلاع هذه الموجة – في أن تحتوى الجملة الشعرية على تسع تفعيلات[2] بعضها يحسن السكوت عليه ، وكانوا في ذلك شبه مغالين في إعطاء الحرية لهذا الاستطراد ، ولم يكن يدور بخلدهم أنهم سيواجهون القصيدة النفس الواحد التي ترفض كمّ الحرية الضيق الذى خيل إليهم يوماً أنهم كرماء في منحه لأقلام المبدعين .

أما (قصيدة النثر) فتبرر سلمى الخضراء الجيوسى ظهورها على هذا النحو : (يبدو لى أن في تاريخ الشعر العربي الحديث نموذجاً كرر نفسه منذ بداية القرن . إن الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقه ، فهو أبداً منقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة الشعر الذى كان يكتبه الجيل الذى سبقه حتى يتاح له من يتهم شعره المتجدد بالرجعية والتأخر ، وأظن أن هذا هو ما حدث إلى حد ما في مجال الشكل الشعرى ، ولكن علينا أن نضيف إليه عاملاً آخر هو كثرة التقليد والتكرار الممل المرهق في الشعر الحر . . وبما أن عودة الشاعر الحديث الآن إلى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والاتباع اللذين ما نزال نعانيهما منه فإن الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى ، وبناء متماسكاً ، وملجأ أكثر

(١) حسب الشيخ جعفر – زيارة السيدة السومرية – ص ٩ – ١٠
(٢) انظر : الشعر العربي المعاصر – لعز الدين إسماعيل – ص ١٠٢ وما بعدها

رسوخاً ، وعطاء أكثر استقلالاً وتفرداً)[1] .

ويدخل أدونيس إلى عالم البناء الفنى للقصيدة الشعرية ليحدد طبيعة الفروق الجوهرية بين ما هو شعر وما هو نثر منتصراً لقصيدة النثر بالطبع فيقول :

(من القضايا الشكلية النائية التى تثار ضد الشعر الجديد – قضية التعبير بغير الأوزان التقليدية ، فحيث لا تكون أوزان – فى رأى من يثيرونها – لا يكون شعر . . ! إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجى سطحى قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر . إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل ألا تكون شعراً ، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية – تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر :

وأول هذه الفروق – هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، فى حين أن هذا الاطراد ليس ضرورياً فى الشعر .

وثانياً – هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح لأن يكون واضحاً ، أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤية ، ولذلك فإن اسلوبه غامض بطبيعته .

وثالث هذه الفروق : هو أن النثر وصفى وتقريرى ذو غاية خارجية معينة ومحدودة على حين أن غاية الشعر إنما هى فى نفسه ؛ فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه . . لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظى ، أو للوزن والقافية ، فمثل هذا التمييز شكلى لا جوهرى . ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً معجزاً ، إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرق فى

(١) مجلة عالم الفكر – ص ٤٥ .

الدرجة ، بل فرق فى الطبيعة)[1] .

ويلخص أنسى الحاج عناصر البناء الشكلى فى قصيدة النثر فيقول :

(لتكون قصيدة النثر قصيدة نثرٍ ، أى قصيدةً حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر – يجب توافر شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، والتوهج والمجانية)[2] .

من هذا كله – نستبين أن (قصيدة النثر) تمرد على الوزن بكل وحداته البيتية والشطرية والإيقاعية . وأنها (ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هى كثافة وتوتر قبل أن تكون جملاً أو كلمات)[3] .

* * *

وهكذا تبدو المرحلة الأخيرة من مراحل التمرد على (الشكل) فى بناء القصيدة العربية أخطر مراحل هذا التمرد ، لأنها دفعت إلى الساحة بأشمل حركة غاضبة فى وجه الشكل وهى حركة (الشعر الحر) ، ولأنه قفّت على ذلك بحركة أخرى أكثر إيغالاً فى عصيان قوانين الشكل وهى حركة (القصيدة المدورة) ، ولأنها تابعت هجومها الفادح على قضية الشكل من خلال حركة (قصيدة النثر) ، ثم لأنها ترهص – على يد شعرائها – بمزيد من الغضب والعصيان والتمرد الشامل على كل قواعد الشكل – وصولاً إلى عالم شعرى آخر يختلف فيه التشكيل الحالى تبعاً لاختلاف الرؤية الشعرية للواقع ، ويتخطى مراحل البيت والسطر والجملة والمقطع والتدوير والنثر إلى ما لا ندرى من الحدود الرافضة للحدود !

---

(١) أدونيس – زمن الشعر – ص ١٨ – ١٩ .

(٢) أنسى الحاج – لن – ص ١٢ .

(٣) أدونيس – مجلة شعر – ربيع ١٩٦٠ .

وهنا لابد أن ننبه إلى أننا قد تخطينا كثيراً من ظواهر التمرد التشكيلي التي يمكن أن تتصف بالهامشية ، أو بكونها جزءاً من ظاهرة عامة آصل منها وأشمل : كالقصيده الحوارية ، والقصيدة الديوان ، إلا أن هذه جميعاً كما قلنا يمكن أن تكون منضوية فى ظواهر عامة أقرب إلى منطق التأصيل والتنظير .

الفصل الثانى

التمرد على المضمون

من الضرورى أن نحدد هنا – أولاً – ما نفهمه من مصطلح « المضمون » ، فليس المضمون هو الموضوع الشعرى الذى يختاره الشاعر من بين حشود الموضوعات فحسب ، ولكنه الموضوع المنتخب والمعالج برؤية الشاعر الخاصة وفلسفته الحياتية والفنية الشاملة ، لأن ما يميز شاعراً من شاعر ليس هو اختيار موضوع رائع أو متواضع ، وإنما هو طريقة انتخاب الموضوع وطريقة معالجة هذا الموضوع فى الوقت نفسه من زاوية الرؤية الخاصة التى ينزع عنها الشاعر فى إبداعه الفنى .

ولقد تعرضت قضية (للشكل والمضمون) فى الفكر الأدبى المعاصر لكثير من موجات المد والانحسار : فبينما أعطت الحركة النقدية – التى تدين بالنظرة السلفية إلى الفن – أغلب اهتماماتها للشكل باعتباره مظهر الانتماء التاريخى للتراث العربى فى فحولته وجزالته[1] أعطت الحركة النقدية التى تدين بالنظرة التقدمية إلى الفن –

(١) انظر : الرافعى والبشرى والزيات .

أغلب اهتماماتها للمضمون، وكانت فلسفاتها فى هذا الصدد تتردد بين انتماءاتها التاريخية إلى روح الثقافة المعاصرة[1] ، وروح الطبيعة الخالدة[2] ، وروح الطبقات الكادحة فى عراكها البطولى مع واقعها المادى والحضارى والإنسانى[3] .

كان هذا هو واقع « الفكر » الأدبى المعاصر فى مطالع هذا القرن ، أما واقع « الفن » فقد مثلت فيه الكلاسيكية الشعرية جانب الاهتمام بالشكل ؛ كما مثلت فيه مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر جانب الاهتمام بالمضمون ،

فإذا سلمنا بأن كلا من الشكل والمضمون يؤثر أحدهما فى الآخر ويتأثر به – فقد كان من الطبيعى أن يكون مناط المسايرة والموافقة هو الجانب الكلاسيكى الذى يعمل على (بعث) و (إحياء) التقاليد العربية القديمة فى الفكر والفن . . وأن يكون مناط التمرد والخروج هو الجانب التقدمى الذى يعمل على (نقض) و (تعصير) التقاليد العربية فى الفن والفكر .

ولكن هذا التعميم لا يمنع أن يخرج من بين الكلاسيكيين من يتمرد على واقع المضمون والشكل – كالزهاوى – فى شعره المرسل وثورته فى الجحيم ، وأن يخرج من بين التقدميين من يساير واقع الشكل والمضمون – كزكى قنصل من شعراء المهجر – فى هجائه اللاذع لحركة الشعر الحر ، وتنديده القاسى بتجديد جبران .

وبديهى أن (تغليب) جانب الشكل ، أو (تغليب) جانب المضمون لا يلغى – فى العمل الفنى – أياً منهما على الإطلاق ؛ لأن العمل الفنى إذا فقد

---

(١) انظر : مدرسة الديوان .

(٢) انظر : المهجر وأبولو .

(٣) انظر : مدرسة الشعر الحر .

جناحا من جناحيه هذين صار إلى العجز الكامل والشلل الطبيعى ، إنه فقط يتيح للفنان أن يميل مرة هنا وأن يميل مرة هناك ، بلا تخل مطلق عن أى منهما حتى لا يتخلى عن وضعية كونه فناً .

وإذن فقد يكون من المفيد أن نتفق على أن أى « مصمون » فنى لا يمكن أن يقوم منفصلاً عن « شكله » الفني . . (إن الموضوع يمكن أن يقوم منفصلاً عن الشكل ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون عملاً فنياً)[1] . . . (ذلك أن الشعر كيان ذو شكل لا تنفصل فيه المادة عن الصورة)[2] . . . (والشكل – بداهة – هو قوة المضمون ووحدته وتركبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذى يحفظ فيه)[3] . . . (والموضوع هو الذى يحدد الشكل ، ومن ثم فالشكل هو الذى يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية إلى خبرة فنية)[4] . . . (ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبى وصورته لا تفترقان ؛ فهما كُلٌّ واحد ، وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل ، ولكنا إن أنعمنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون ، فهى تنطوى فيه ، أو قل تنمو فيه ، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة)[5] . . . وإذن فالمضمون والشكل (يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق فى تفاعل جدلى)[6] .

(١) د . رشاد رشدى – ما الأدب – ص ٤٢ .

(٢) د . مصطفى ناصف – دراسة الأدب العربى – ص ١٠٠ .

(٣) د . مصطفى ناصف – دراسة الأدب العربى – ص ١٠٢ .

(٤) د . رشاد رشدى – ما الأدب – ص ٤٤ – ٤٥ .

(٥) د . شوقى ضيف – فى النقد الأدبى – ص ١٦٤ .

(٦) أرنست فيشر – ضرورة الفن – ص ١٧٢ .

هذه مقدمة قد يكون من المفيد أن نتفق على مقولاتها أولاً ؛ حتى لا يظن أننا نقصد من وراء الحديث عن « الشكل » والحديث عن « المضمون » أننا نعزل فى العمل الفنى بينهما ، أو أننا نشطر القصيدة إلى شكل أجوف وإلى مضمون مجرد ؛ فنحن ندرك جيداً أن القصيدة الشعرية الناجحة هى الشكل المحنى على مضمونه فى وحده عضوية متداخلة ؛ كالزهرة وأريجها ، لا تستطيع أن تفصل بينهما إلا إذا شئت أن تخرج بالزهرة عن وضعيتها الوجودية التى هى بها ما هى ، إلى شىء آخر مختلف قد يعرف الاقتدار العلمى أن يفصل عنصراً فيه عن عنصر ، فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هى الوضعية الوجودية ، وإنما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد .

والعملية النقدية تحاول أن تقترب من منطق العلم فى التشريح وعزل العناصر بعضها عن بعض ، حتى تستطيع إعطاء حكم موضوعى على كل عنصر بعيداً عن العناصر الأخرى ، مع إيمانها البدئى بأن العمل الشعرى لا يصبح عملاً شعرياً إلا إذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما .

فلندع هذه القضية إذن ، ولنحاول فى ضوء هذه النظرة أن نستقصى ملامح التمرد على المضمون فى الشعر العربى المعاصر ، ولنضع تحت أعيننا دائماً أن ضرورة المواجهة النقدية هى التى فرضت على هذه الدراسة أن تنظر إلى المضمون فى معزل عن الشكل ، ولنذهب أبعد من المعاصرة قليلاً ؛ لنرى كيف كانت ملامح القضية . . وماذا أعطت المعاصرة هذه الملامح من تمردات ؟

كان البارودى رائد البعث فى الشعر العربى الحديث بإجماع آراء النقاد والباحثين ، (فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودى لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد

فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد »[1] . . .
وكانت ريادة البارودى قائمة على محاولته الفذة فى استخلاص القصيدة من قبضة المحسنات البيانية والبديعية الباهظة ، وعلى محاولته الابتكار والرجوع بالقصيدة إلى عصر سطوعها وامتيازها ، وقد استطاع بالفعل أن يجدد شباب الشعر ، وأن يجعل منه إطاراً للمضامين التى تموج بها الحياة من حوله ، وأن يخرج بالتعبير الشعرى عن الغياب الكامل فى ألاعيب الزخرف والصناعة الجامدة ، إلى التعبير عن « الشخصية » تعبيراً حقيقياً – (ولهذا بزغت مقومات . . « الشخصية » البارودية من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتى عرفناه بها فى سيرته وأخباره)[2] . . .

وإذا كان البارودى قد عارض فى شعره ، أو احتذى ، أو حاكى – فإنه كان يفعل ذلك عن وعى يقينى بأن حركة الشعر فى عصره محتاجة إلى أن تغوص فى أعمق أعماق التجربة الشعرية العربية فى عصورها المتألقة ، وبخاصة فى العصر العباسى الذى وصل الشعر فيه إلى ذراً عالية من الإجادة والشمول (فهو لم يكن مقلداً للقدماء بالمعنى السيئ للتقليد ، إنما كل ما هناك أنه يريد أن يرد إلى شعرنا جزالته ونصاعته ورصانته)[3] . . . (وربما كانت محاكاة البارودى للأقدمين هى أنفع ما فى شعره للأدب المصرى الحديث ؛ لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليّين فى ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم فى المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار

---

(١) عباس محمود العقاد – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – ص ٩٠ – ٩١ .
(٢) المرجع السابق ص ٩٨ .
(٣) د . شوقى ضيف – الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٤٤ .

والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد !

فإذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة و « شخصيته » المعبرة ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر – فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعه من حسن الثقة وعزيمة النهضة . وللبارودى بعد هذه الآية آية أخرى ، وهى أن الفضل الذى له على عصره أكبر من الفضل الذى لعصره عليه ؛ فما جاء به من عند نفسه كثير لا يتأتى إليه ما يجئ من قدرة معاصريه ، وذلك وحده خليق أن يبوئه زعامة جيله ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه »[1] .

كان هذا هو محور الدور الذى نهض به البارودى رائد (البعث) و (الإحياء) : محاولة العودة بإطار القصيدة ومحتواها إلى عصر فتائها واخضرارها ، والعبور بها فوق مساحات زمنية وفنية مختلفة أنقضت كاهلها بألوان من التعقيدات الشكلية والمعنوية ، وإعطائها ملامح شاعرها حتى تتضح الفوارق الذاتية والموضوعية فى العمل الفنى بين قصيدة لشاعر وقصيدة أخرى لشاعر آخر .

ولكن كل ذلك تم على يد البارودى من خلال انعطافه نحو الماضى بكل تقاليده التراثية ، وليس من خلال استشرافه المستقبل بكل ما ينطوى عليه من احتمالات التجديد ، فبقى (التمرد) فى هذه الحركة شيئاً أشبه بحنين الرجل للعودة إلى عالم الطفولة الأول ، وليس إلى تمام النضج والتجريب .

* * *

وإذا كانت حركة البعث أو الإحياء التى مثلها البارودى لا تدخل ضمن الإطار الزمانى الذى تتناوله بالتقويم والنقد هذه الدراسة – فإن الحركة الكلاسيكية التى تلقفت الشعلة من يد البارودى – وعلى رأسها شوقى وحافظ وعبد المطلب

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – ص ١٤٣ – ١١٤ .

ومحرم والجارم والزهاوى والرصافى وغيرهم من أبناء هذا الجيل – تعد نقطة البدء – تاريخياً – فى اهتمامات هذه الدراسة ، ويعد استقصاء جوانب التمرد فى إبداعها محوراً من محاور البحث فى إطار تأمل الظاهرة الكبيرة التى هى الشعر العربى المعاصر بكامله .

فهل أحدثت هذه المدرسة – فى مضمون الشعر العربى المعاصر – ظواهر تمرد بارزة ؟

قد يلوح التمرد فى إبداع هذه المدرسة تمرداً هو إلى التجديد – أى العمل فى مجال التراث بمحاولة بعثه أو استلهامه – أقرب منه إلى التمرد الحقيقى – أى العمل فى مجال التراث أيضا ، ولكنه بمناوأته والاحتجاج فى وجه جوانب كثيرة منه .

فقد عبرت هذه المدرسة فى بعض نماذجها الشعرية عن روح التمرد السياسى ، والتمرد الاجتماعى ، والتمرد الميتافيزيقى ، ولكن هذا التعبير كان مزقاً متناثرة فى شعر شعراء الكلاسيكية بل فى القصيدة الواحدة لشاعر واحد على حين بقى إبداعها كله دائراً فى إطار المضامين الشعرية القديمة من مدح إلى وصف إلى هجاء إلى رثاء ؛ مما يقطع بأن الاحتذاء وليس التمرد هو طابع المدرسة واتجاهها العام ، إذا استثنينا شاعراً كالغاياتى فى مجال التمرد السياسى ، وشاعراً كالرصافى فى مجال التمرد الاجتماعى[1] ، وشاعراً كالزهاوى فى مجال التمرد الميتافيزيقى[2] ؛ فإن كلا من هؤلاء يكوّن بحق ملامح ظاهرة فنية تقارب إلى حد بعيد ما نعنيه من مصطلح التمرد إذا نحن أطلقناه على شاعر معين بالذات .

(١) انظر : ديوان الرصافى – الأجزاء .

(٢) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود ، (النزعات) وديوانه (الأوشال) . (ثورة فى الجحيم) .

ولكن يبقى دائماً أن هذه المدرسة الكلاسيكية لا تشترك فى ملامح تمرد عامة يمكن أن نستخلص منها فلسفة تدل على شعرائها جميعاً ، أو تشير إلى اتجاههم الفنى والفكرى الذى يتحركون فى إطاره ، وينزعون عن الإيمان به فى هذا الصدد.

والدليل القاطع على ذلك أن زعماء المدرسة نفسها مثل شوقى وحافظ ومحرم لا يمكن أن ينضوى شعرهم كله أو حتى معظمه تحت مفهوم شعر التمرد السياسى ، أو شعر التمرد الاجتماعى ، أو شعر التمرد الميتافيزيقى ، مما ينتفى معه أن تكون المدرسة الكلاسيكية قد أحدثت فى مضمون حياتنا الشعرية أى فلسفة للتمرد غير هذه الانتفاضات الفردية التى أوحتها تكوينات ذاتية للشعراء الذين لا يشاركون المدرسة الكلاسيكية إلا فى الإبداع من خلال الإطار الخليلى ، والذين إذا درسناهم نعثر فيهم بالضرورة على ظواهر فردية لا على مدرسة أو اتجاه.

وإذا كانت تجربة الغاياتى فى التمرد السياسى وتجربة الرصافى فى التمرد الاجتماعى تعدان بشكل ما من التجارب المشتركة : أى التى شاركها فى اتجاهها – من غير مدرستها – شعراء آخرون ففقدت بذلك نوعاً من الخصوصية التى تضعها ملمحاً من ملامح فلسفة المدرسة الكلاسيكية – فإن تجربة الزهاوى فى التمرد الميتافيزيقى تبقى وحدها من بين تجارب المدرسة الكلاسيكية تجربة فذة ورائدة تشكل بحق ظاهرة من ظواهر التمرد التى يمكن أن تضاف إلى رصيد هذه المدرسة بما هى عمل واحدٍ من شعرائها . وإن كان غيره من شعراء مدرسته لا يدورون معه فى إطار هذه الفلسفة ، ولا يقفون معه حتى على هذه الأرض.

وقد لا يمنع هذا التعميم أن لدى بعض شعراء الكلاسيكية ما يقولونه فى قضية الوجود والعدم ، وقضية الجدوى واللاجدوى . .

يقول الرصافى :

من أين من أين يا ابتدائى ثم إلى أين يا انتهائى ؟
أمن فناء إلى وجودٍ ومن وجود إلى فناء ؟
أمن وجود له اختفاءٌ إلى وجود بلا اختفاء ؟
خرجت من ظلمة لأخرى فما أمامى وما ورائى ؟
مازلت من حيرة بأمرى معانق اليأس والرجـاء !

ويقول أحمد محرم :

وجودى ما عرفتك غير معنى تغلغل فى الخفاء فما يبين
غريق فى الظلام ولا مناص ولا جسر يلاذ به أمين
أقيم عليه سور من عباب تضل على جوانبه السفين
أطل ويضرب التيار وجهى فأين أنا ؟ أحر أم سجين ؟

هذه بعض خطرات تعرض لبعض شعراء الكلاسيكية ، ولكنها أبداً لم تأخذ فى شعرهم صيغة الظاهرة التى تدل عليهم أو يدلون هم عليها بما هى تساؤلات حائرة أمام طلاسم الوجود . وليست كما هى فى شعر الزهاوى تمرداً جارفاً على غوامض هذه الطلاسم الوجودية الخرساء .

من هنا قد تبيح هذه الدراسة لنفسها أن تلم إلماماً عاماً بظاهرة التمرد الميتافيزيقى كما هى فى شعر الزهاوى غير مبيحة لنفسها أن تخوض فى تفاصيل هذه الظاهرة التزاماً بما فرضته على نفسها فى هذا الصدد من مجانبة الإغراق فى رصد أدق ملامح هذا التمرد الفاجع .

والتمرد الميتافيزيقى يدور أساساً حول ثلاثة محاور ، هى :

أولاً : (تمرد التساؤل) الذى يواجه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية

كلها أو بعضها بنوع من اللاأدرية الشاملة ، من أين ؟ وإلى أين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ . وهو حين يلقى هذه الظواهر بتساؤل شاملٍ فإن تساؤله ليس تساؤل البادئ الساذج ، وإنما هو تساؤل الباحث الذى ووجه بالحائط الأخير ولم يصل بعد إلى اقتناع نهائى ، إنه تساؤل يتضمن تمرداً على استعصاء هذه الظواهر الأبدى ، على الفهم والجدوى ومعقولية الحلول . ولكن هذا النوع من التساؤل يعنى – حتى ضمنياً – أن هناك قوة أعلى تستطيع جواباً عن هذه التساؤلات .

ثانياً : (تمرد المواقف) الذى يواجه مناطق معينة من هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية باللاأدرية الشاملة مرة ، وبالرفض الشامل أيضاً مرة أخرى ، ولكن ما يميزه من (تمرد التساؤل) هو عمله فقط فى « مناطق » معينة من هذه الظواهر لا يتجاوز ذلك إلى مواجهة الظاهرة كلها : بمعنى أنه يتمرد على قضية الموت فى موقف ، وقد يتمرد على قضية الشر فى موقف ثانٍ ، وقد يتمرد على قضية الوجود الإلهى فى موقف ثالث ، وهكذا . إنها مواجهة ليست شاملة ، ولكن التمرد من خلالها أيضاً لا يجىء إلا بعد معاناة البحث ومداومة الحوار .

ثالثاً : (تمرد الرفض) الذى يواجه مجموع هذه الظواهر بالمصادرة الكاملة من أول الأمر ، أى أنه لا يلجأ إلى التساؤل المتضمن إقرار الاعتراف بوجود قوة أعلى قادرة على الإجابة عن تساؤلاته ، ولا يلجأ كذلك إلى انتخاب مناطق أو مفردات من مجموع هذه الظواهر الإنسانية والوجودية والميتافيزيقية ليمارس فيها تمرده . . ولكنه يدينها جميعاً – بعد يأسه من الحصول على أمل فى الفهم – بالعبث ، وخطل القوى الكامنة من ورائها ، وركاكة كل ما يربط بينها من وشائج وعلاقات : أى أنه يضع رفضه و (تمرده) فى مواجهة المنبع والقاعدة ؛ يقينا منه بأن كل المفردات تكون بعد ذلك واقعة فى قبضة هذا الرفض الشامل الرهيب !

هذه هى المحاور الثلاثة التى يدور حولها التمرد الميتافيزيقى ، فأين موقع الزهاوى من هذه المحاور؟ وأين موقع تمرده على خريطة هذه التمردات ؟

يبدو أن (تمرد المواقف) هو ألصق هذه المحاور بطبيعة ما أبدع الزهاوى من شعر التمرد الميتافيزيقى ؛ لأنه لم يجنح إلى (التساؤل) اللاأدرى الشامل كما فعل إيليا أبو ماضى ، ولم يجنح إلى (الرفض) المنكر الشامل الذى يتصدى للألوهية بالمصادرة والإنكار ؛ وإنما كانت مواقفه الشعرية تتسم بالإقدام والإحجام ، بالتساؤل مرة عن شيء محدد ، وبالرفض مرة لشيء محدد كذلك ، فهو يختار مناطق معينة يشهر فى وجهها تمرده ، ولكنه لا يقابل الكل الوجودى والإنسانى والميتافيزيقى بسلاح التمرد البتار ؛ بدليل أن الزهاوى نفسه ألف فى اليقينيات أشياء تتخطى حدود الدراسة المألوفة – إلى التأليف الموغل فى التصوف ككتابه : (الفجر الصادق فى الرد على منكرى التوسل والكرامات والخوارق) . . وككثرة من شعره الذى يتجه فيه إلى إبراز القيم الدينية والاعتراف الصريح بانتمائه الفكرى والنفسى إلى هذه القيم ، بل إنه فى ديوانه المفقود : (النزغات) الذى يمثل قمة تمرده يقسم شعره قسمين : الشك واليقين ؛ مما يؤكد تردده بين هذين المحورين (إذ المحقق من معارضة دلائل الشك والتردد ودلائل الإيمان واليقين – أن هذه الدلائل جميعاً قد وجدت فى مؤلفاته الباكرة كما وُجدت فى مؤلفاته الأخيرة ، على درجة واحدة من القوة والوضوح)[1] . . وهذا يؤكد أن تمرد الزهاوى ينتمى إلى (تمرد المواقف) وليس إلى تمرد التساؤل أو تمرد الرفض .

وإذا كان ديوان الزهاوى المفقود : (النزغات[2]) وملحمته الغاضبة : (ثورة

---

(١) عباس محمود العقاد – رجال عرفتهم – ص ١٣٦ .

(٢) جمعه وحققه ودرسه ونشره هلال ناجى بعنوان : (الزهاوى وديوانه المفقود) .

فى الجحيم[1]) يمثلان واقع تمرده الميتافيزيقى وقته جميعاً — فإن الملامح العامة لهذا التمرد فى شعر هذين العملين هى ما يهمنا أن نقف عليه فى هذه الدراسة غير خائضين كما قلنا فى تفصيلات الظاهرة ، وغير ملحين على الاستشهاد بما فيها من شعر فاقع الاحتجاج .

و (النزغات أو الشك واليقين) هو اسم الديوان الذى كتبه الزهاوى ولم ينشره فى حياته ، وآثر أن ينشر بعد موته لما فيه من آراء (تصادم آراء المتعصبين) وتثيرهم عليه كما صرح هو بذلك . . وقد قدم لديوانه بهذه الكلمات : (اختُلف فى صاحب هذا الشعر فمن قائل : إنه لجماعة من الفلاسفة كالرئيس أبى على بن سينا وابن رشد وابن كمونة البغدادى ، وقائل : إنه لفيلسوف كان فى زمن الغرور من حياته مادياً ، فقال ما قال من شعر كله شك ، ثم ظهر له الحق فعاد روحياً ، وقال ما قال من شعر كله يقين)[2].

وقد حاول محقق ديوانه المفقود (هلال ناجى) أن يستشف من هذه المقدمة نزعة الزهاوى الكامنة إلى التدين لا إلى الإلحاد ، كما حاول من خلالها أن يخطِّئ نقاد الزهاوى الذين فسروا هذه الكلمات على أساس أنها تغطية لموقف الشك والتمرد ، وأن يرد خطأهم — إلى أن الشاعر لم يكن فى حاجة إلى التستر وخاصة أنه يعلم أن هذا الشعر لن ينشر إلا بعد موته ، أى بعد أن تسقط مسئوليته تماماً .

ويخيل إلى أن الاتهام والدفع كليهما لم يحاولا أن يصلا من الكلمات إلى أبعد من منطوقها الحرفى . . إن الزهاوى لا يدلل بها على نزعة تدين كامنة ،

(١) طبعت فى آخر ديوانه ، (الأوشال) ومستقلة بعنوان (الزهاوى وثورته فى الجحيم) مع دراسة لها بقلم الدكتور جميل سعيد .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود .

كما أنه لا يغطى بها موقف شك اتخذه وسار فيه . ولكنه أراد بها لوناً من التقرير يؤكد أن الشك (فى الشعر العربى) ليس وليد اليوم وإنما هو غائر الجذور فى تاريخ التراث من ابن سينا إلى ابن رشد إلى غيره من الفلاسفة الشعراء ، كما أراد بها لوناً آخر من السخرية بمقولة الرجعة عن الشك إلى اليقين !

ومهما يكن من شىء فإن (النزغات) تمثل فى مسيرة (المضمون الشعرى) المعاصرة تمرداً هائل الأنحاء والأعماق ، بما انطوت عليه من أفكار فلسفية ثائرة ، وبما شاع فيها من روح السخرية بكل ما هو يقينى وثابت فى حياتنا الأدبية والفكرية والدينية مخالفة فى ذلك لطبيعة المضامين الشعرية السائدة التى كانت ترى فى الوصف والمدح والهجاء والرثاء كل ما يمكن الشعر أن يقوله أويدور من حوله . . لقد شذ الزهاوى عن هذه القاعدة بشعره المفكر ومضامينه الفلسفية ، (إلا أنه غلبت عليه فى معالجة هذه الموضوعات روح العالم المفكر أكثر من روح الشاعر الأديب ، فجاء شعره مثقلاً بالحقائق وبعض الأصول والنظريات العلمية أحياناً ، والاستطراد إلى ما قد يخرج به عن المراد ، فضلا عن الطابع التفكيرى والجمود التقريرى الذى يسلكه فى صفوف المفكرين المصلحين لا الشعراء الملهمين)[1] .

وتمثل (النزعات) إلى جواز ذلك هجوماً جاداً على كثير من الأساسيات الدينية : كالعبادات ، والغيبيات ، وحقائق الخالقية والمخلوقية ، وبدء العالم ، ومواجهة إبليس لله ، والفناء والخلود ، والأديان والعقل ، وتناقض الرحمة والعذاب ، ومصادرة الحرية فى الدين ، وشيئية صفات الله ، وغير ذلك من الهجوم المارد على كل ما هو دينى بدءاً من الحقائق الصغرى وانتهاء إلى الحقيقة الكبرى التى هى الله ، ويكفى أن ندلل ببعض أبيات على هذه القضية غير موغلين فى النقل والاستدلال :

---

(١) انظر : الشعر والشعراء فى العراق – أحمد أبو سعد – ص ٣٦ – ٦٧ .

لما جهلت من الحقيقة أمرها وأقمت نفسك فى مقام معلل
أثبت ربا تبتغى حلاً به للمشكلات فكان أكبر مشكل

صلى الإله على إبليس فهو له تصرف مثلما لله فى الناس
الله يلقى بإلهام مقاصده فى كل قلب وإبليس بوسواس
إنما فكرة (الله) من الجهل تنجم
عبد الناس فى معا بدهم ما توهموا

وعلى الرغم من قسوة هذا الهجوم فإن ناقداً كالعقاد يلاحظ أنها شكوك يسيرة وأيسر منها أن نرد عليها : (فكل شكوك الزهاوى بلا استثناء مما يقبل الرد والاستخفاف من النظرة الأولى ؛ لأنها مبنية على تصور العامة الجهلاء للخرافات والأساطير التى يلصقونها بالدين وهو برئ منها بعيد عنها ، وليس من هذه الشكوك شك واحد يقوم على فهم الدين كما ينبغى أن يفهمه المؤمنون به على صحته ، وقد كان خطأ الزهاوى الأكبر أنه يتلقى حجة العقائد من الأوهام الشائعة بين المقلدين دون الثقات المجتهدين . .)[1]

وإذا صح حكم العقاد على جانب من شعر الزهاوى المتمرد فإنه لا يصح على جانب آخر ، لأنه فى بعض هذا الشعر يثير من القضايا الجدلية ما يمكن أن يكون مناطاً لحوار طويل بما هو صادر عن نظرة فلسفية عميقة تحاول أن تستجلى أغوار قضية من القضايا ، أو تستكنه عالم مشكلة من المشكلات ، وليس مجرد خطف من العامة يمتلئ بأشتات من الخرافات والأساطير كما يقال .

ولكن العقاد يزن شعر الزهاوى وزناً فنياً فيقول :

(١) عباس محمود العقاد – رجال عرفتهم – ص ١٣٧ – ١٣٨ .

(وجملة القول فى الديوان المفقود وفى الدواوين المنشورة أنها طور واحد من الفكر لم يتغير فى مدى خمسين سنة ، ويوشك أن ينقل كل بيت فى ديوان من هذه الدواوين المتتابعة إلى ديوان آخر صدر قبله أو بعده بغير اختلاف فى المعنى أو فى النسق أو فى الأسلوب إلا ما تقتضيه المرانة الطويلة من تيسير النظم فى نهاية الشوط بعد تعسر فيه عند الابتداء) [1] .

وهو قول على جانب كبير من الصواب لولا إسرافه فى إطلاق الحكم بإمكان نقل بيت من ديوان إلى أى ديوان آخر بغير اختلاف فى المعنى أو فى النسق والأسلوب ، وهذه واحدة من إطلاقات العقاد التى عمم فيها الحكم على غير أساس علمى أو منطق منهجى مدعوم بالاستدلالات .

أما (ثورة فى الجحيم) فهى تنويع على فكر (النزعات) المتمرد الرافض الشاك ، وهى ملحمة طويلة تتألف من خمسة وثلاثين وأربعمائة بيت من الشعر الملتزم لقافية رائية واحدة ، وقد نشرها الزهاوى عام ١٩٢٩ ، فأثار بها حرائق الجدل النقدى والغضب الدينى ، لما تنطوى عليه من فكر متمرد ثائر يهز قواعد التقاليد والطقوس المحسوبة على الدين .

و (تتلخص الملحمة فى أن الشاعر يموت ويودع القبر فيظهر (منكر ونكير) ملكا الحساب فيسألانه عن عقيدته ومذهبه فلا يرضيان عن أجوبته ولا يرضى هو عن أسئلتهما فيعذبانه عذاباً أليماً ، ثم يطيران به إلى الجنة ليريا، أى نعيم حرّم منه نفسه بتفلسفه ، فيبصر من المباهج والطيبات أشهاها ، ولكنه يجد من يتمتعون بها كثيرة من الجاهلين إلى قلة من المصلحين . . ثم يهبطان به إلى الجحيم فيجدها ملأى بالعباقرة والمتحررين . . ! وفجأة يحدث ما ليس فى الحسبان إذ يخترع أحد هؤلاء

---

(١) المرجع السابق – ص ١٣٩ .

الحكماء مضحخة يطفئ بها النار ، وتنشب الثورة فى الجحيم ، فيزحف سكانها إلى السماء ويحتلونها فى حرب صاعقة خاطفة على ظهور الشياطين)[1] .

ومن شعر الملحمة هذا الحوار بين الملك السائل والميت المسئول :

قال ما ذاته . . فقلت مجيباً	بلسان قد خانه التفكير
إننى لا أدرى من الذات شيئاً	فلقد أسدلت عليها الستور
إنما علمى كله هو أن الله	حىٌ وأنــــه لا يــــبور
ما لـكـل الأكـوان إلا إلـه	واحد لا يزول وهو «الأثير»
منه هذا الوجود فاض عميماً	وإليه بعد البوار يصير
ليس بين الأثير والله فرقٌ	فى سوى اللفظ إن هذاك الشعور !
ويحسبى أنى صدعت بما أدْ	رى على علمى أنه سيضيرُ

ولقد كان الزهاوى يعتبر ملحمته هذه أروع ما أبدع من شعر فقال : (ولما نظمت قصيدتى (ثورة فى الجحيم) أخذ بعض الخطباء يلعننى على المنبر فى خطبة صلاة الجمعة ، فقلت فى نفسى : تساوى قصيدتى كل هذا اللعن ثمناً لها ، وستذهب لعناتهم وتبقى ثورة فى الجحيم خالدة !)[2]

أما الذين كتبوا عن الزهاوى فقد قدم بعضهم قصيدته هذه على بقية شعره ، يقول الريحانى : (إن للزهاوى آثاراً شعرية نفيسة ، وأنفسها فى نظرى وأحقها بطول البقاء قصيدته أو ملحمته الصغيرة «ثورة فى الجحيم»[3] .

(١) أحمد أبو سعد – الشعر والشعراء فى العراق – ص ٥١ .

(٢) مقدمة الأوشال – ص : و .

(٣) قلب العراق ص ٢٥٦ مطبعة صادر ببيروت سنة ١٩٣٥ .

(ويقول المستشرق كراتشكوفسكى[1] ، بعد الحديث عن الزهاوى وأشعاره .

«أما القصيدة الطويلة المعنونة بثورة فى الجحيم . . . وكذلك القصائد المفردة فخير الشواهد على تطبيقه لنظرياته من الناحية العلمية ، وهى النظريات التى أفرد لبسطها عدداً من المقالات والمحاضرات والمقدمات التى وضعها لدواوينه الشعرية .

«وقال إسماعيل أدهم :

«وإنى أعتقد اعتقاداً لا يوهنه الشك ، ولا يتطرق إليه الريب – أن شاعرية الزهاوى كامنة فى شعره الفلسفى . وقال : «والآن لنختر من بين مقطوعاته الفلسفية أهمها لنحللها ، ولا شك فى أن ملحمة «ثورة فى الجحيم» خالدة ؛ إذ بثها معتقداته الدينية وآراءه الفلسفية . . . وهى إلى جانب ذلك تحفة فنية غنية بطاقاتها الشعرية»[2] . . من هذا كله ترى أن الزهاوى رأى نفسه ورآه نقاده أشعر ما يكون فى قصيدته هذه)[3] .

ولكن بعض النقاد لا يرون فى القصيدة أو الملحمة سوى جبن الشاعر أمام الملكين (فلا عجب إذا جبن وارتاع وفقد حتى لغة الشعر فنطق بالنثر المنظوم) . . بل إنهم يرون أنها مجرد تقليد لشاعرين عربى وغربى ، دانتى والمعرى)[4] .

وأخيراً . فلقد قيل : إن الزهاوى قال للملك فيصل عندما عاتبه بشأن هذه القصيدة : «لقد عجزت يا مولاى عن إضرام الثورة فى الأرض ، فأضرمتها فى السماء !» . . .

---

(١) المجلد العاشر ٤٤٦ – ٤٥٠ دائرة المعارف الإسلامية .

(٢) مجلة الإمام . عدد مارس لسنة ١٩٣٧ – ص ١٠٦ .

(٣) د . جميل سعيد – الزهاوى وثورته فى الجحيم – ص ٣٣ – ٣٤ .

(٤) مارون عبود – أمين الريحانى – ص ٨٥ .

وهذه المقولة الأخيرة تعكس إحساس إنسان معذب بفكرة الجهر من جهة وبسوط الجلاد من جهة أخرى ، لقد أراد أن يجهر برأيه فى الحاكم والجماهير فتعقبته السلطة حتى جففت فى قلمه المداد ، فاتخذ من السماء معادلاً موضوعياً يفرغ فيه أحزانه وتمرداته .

والعجيب أن هذا المنزع امتد بعد الزهاوى حيث ظهر فى الشعر الحر بكثافة كثيفة ، فلجأ شعراؤه إلى مواجهة السماء حين عجزوا أو حين جبنوا عن مواجهة الأرض ؛ لأن للأرض سيافاً ، ولأن للسماء عيوناً ترمقهم فى وداعة وهم يجدفون .

* * *

وتأتى (مدرسة الديوان) بأعلامها الثلاثة : العقاد وشكرى والمازنى ، لتمثل فى حركة الشعر العربى المعاصر ثورة تمرد عارمة ، فإذا تخطينا تمردها على شكل القصيدة التقليدى بترهل بنائها وتفكك أجزائها ، والمناداة بضرورة أن تتحقق فى القصيدة « الوحدة العضوية » التى تجعل منها كائناً عضوياً أشبه بالكائن الحى فى تساوق أنساقه وتناغم أجزائه . . إذا تخطينا هذه الدائرة إلى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة فى مجال التمرد على (مضمون) القصيدة المعاصرة - هالنا بحق جسارة هذا الثالوث ، ووضوح رؤيته النقدية والفنية ، وتصديه لإبداع مرحلة بكاملها – هى مرحلة الكلاسيكية – بالرفض والتقبيح ، ومحاولته الباسلة لنقل العمل الشعرى المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتميّع الشخصية إلى طور الصدق ، والتعبير عن الذات ، والغوص وراء حقائق الأشياء ، والإطلال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة ؛ مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا – إلى جوار كونهم شعراء مبدعين – نقاداً ، لهم منهجهم النقدى الذى يحمل مضمون فلسفتهم فى

الفن والإبداع .

تمردت مدرسة الديوان – فى إطار قضية المضمون – على محدودية الفضاء الذى (يتجول) فيه الشاعر بشعره مسقطاً من حسابه بقية آفاق الوجود[1] ، داعيةً إلى تحطيم السدود التى يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين[2] .

وتمردت على محدودية الطموح والانحصار فى توافه الأمور ، ودعت إلى أن يحلق الشاعر فوق اليوم الذى يعيشه ، ثم ينظر فى أعماق الزمن بأضلاعه المثلثة – الماضى والحاضر والمستقبل – فيجىء شعره أبدياً مثل نظرته ، وألاَّ يقبل من جديد أن يكون نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء ! فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب ![3]

وتمردت على رضوخ الشاعر حيال ما يراه فى الكون من تناقض ونقص ، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ودعت إلى ضرورة دخول الشاعر فى قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمغلقة[4] .

وتمردت على تعالى موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلى بكل مفرداته ونثره اليومى ، ودعت إلى توسيع قاعدة استلهام الأشياء والأحياء إنقاذاً لملكة النفس

---

(١) انظر : ديوان عابر سبيل للعقاد .

(٢) انظر : مقدمة ديوان (وحى الأربعين) للعقاد .

(٣) انظر : مقدمة ديوان (زهر الربيع) لشكرى . وقصائده (كلمات العواطف) و (حياة الأمم أو التجدد والتغير) و (الإنسان والكون) .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازنى – للعقاد . وقصائد المازنى (خواطر الظلام) و (معاهدة غرامية) و (فى الرثاء) .

الإنسانية وليس فقط لإنقاذ الملكة الفنية وحدها ؛ لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر[1] .

وتمردت على بوار الشعر المعاصر من عناصر التفكير ، ودعت إلى فهم قضية الشعر المعاصر على ضوء كل ما أنجز الشعر العالمي من فتوح فكرية وفنية ، بدءاً من أغاني شكسبير التي تمتزج فيها الفهم بالشعور . . إلى فاوست التي هي فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير . . إلى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار . . إلى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر ، أو أنها وجدان بغير تفكير[2] . .

إن الشاعر هنا مطالب بنوع من الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس ، حتى يتخلق منه الشاعر الأمل (العبقري)[3] .

وتمردت على شعر المواربة والتزلف ، وشعر انتظار المناسبة ليهنئ بمولود وما نفض يديه من تراب الميت[4] ودعت الشعراء إلى رفض أن يكونوا شعراء ندابين يتوثب الداعي بهم فحسب إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع

---

(١) انظر : مقدمة ديوان (عابر سبيل) للعقاد . وقصائد (كواء الثياب) و (سلع الدكاكين) و (عسكري المرور) .

(٢) انظر : مقدمة ديوان بعد الأعاصير للعقاد . وقصائد (مناجاة الدنيا) ص ٦٩ — ٧٠ و (لا فناء) ص ٢٠٨ و (فلسفة حياة) ص ٣٠٥ — ٣٠٦ من (٥ دواوين للعقاد) .

(٣) انظر . مقدمة ديوان (الخطرات) لشكري .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازني للعقاد . وقصيدة : المثل الأعلى ص ٤٦٠ من ديوان شكري .

طيار(١) .

وتمردت على (وصف) الأشياء وتعديد أشكالها وألوانها ، ودعت إلى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس ، فإن مزية الشاعر العظيم ليست هي أن يقول لك عن الشيء : ماذا يشبه ؟ وإنما مزيته هي أن يقول ما هو ؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به (٢) .

وتمردت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية(٣) . ودعت إلى الانطلاق فى تقرير إنسانية الشعر من قاعدة الإيمان بأن الشعر هو بوح الكائن الإنسانى الكادح وراء التهدى إلى سليقته الأولى بما هى خط دفاعه الأول فى معركة قتاله البطولى عن تحذير وجوده على الأرض ، ومن هنا اهتمت بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلى غوامض الوجود لإيجاد صيغة مقبولة يلتقى عندها الإنسان والوجود .

وتمردت على ضياع الموقف الشخصى النابع من رؤية ذاتية والدال على رؤية ذاتية فى القصيدة الشعرية ، ودعت إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب ؛ فالشاعر الذى بلا أسلوب ليس شاعراً على الإطلاق(٤) .

---

(١) انظر : صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ مقال العقاد (الشعراء الندابون) .

(٢) انظر : (الديوان) ص ٢٠ – ٢١ . وقصيدة : (الفصول) ص ٤٦٢ من ديوان شكرى .

(٣) انظر : مجلة الكتاب – عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، مقال العقاد . وقصيدة : (معان لا يدركها التعبير) ص ١٢١ من ديوان شكرى .

(٤) انظر : الديوان – ص ٥٩ . وقصيدة (معاهدة غرام) ص ٢١٧ وما بعدها من ديوان المازنى .

وتمردت على (الغموض) وفرقت بينه وبين (العمق) ، ودعت إلى أن يكون الشاعر عميقاً كما يشاء . . ولكن مع الوضوح والجلاء ، (فكل غموض دليل : إما على العجز عن الأداء ، أو التدجيل ، أو استبهام الفكرة فى ذهن صاحبها)(١) .

وتمردت على التفكّك الذى يحيل القصيدة إلى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معوية صحيحة ، ودعت إلى أن تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، لأن فقدان «الوحدة المعنوية» فى الشعر يحيل القصيدة إلى نثير من الألفاظ والتراكيب (٢) .

وتمردت على الإحالة التى هى فساد المعنى ، (وهى ضروب : فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه) (٣) . ودعت إلى التزام الحقائق ، والوعى بمعقولية المضامين ، وإثراء الوجدان المتلقى من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .

هذه على وجه التقريب هى أبرز ظواهر التمرد التى يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء ، وهى ظواهر فنية تحاول دفع المضمون الشعرى المعاصر فى طريق التمرد على كلاسيكية المضامين السلفية ، وقد أحدثت هذه الدعوة فى حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث الزلزال فى سكون القشرة الأرضية الخرساء ، وإن كان من المسلم أن حظوظ روادها الثلاثة قد تفاوتت فى تطبيق هذه الآراء النظرية على واقعهم الإبداعى فى الشعر تفاوتا يتسع هناً ويضيق هناك .

---

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى – الديوان ص ٦٥ وقصيدة يوم ميلادى ص ٢٠٠ من (٥ دواوين للعقاد)

(٢) انظر : الديوان – ص ١٣٠ – ١٣١ .

(٣) عباس محمود العقاد ـ الديوان – ص ١٤٢ .

ولكن هناك ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد هى من أبرز ما قدمت مدرسة الديوان فى مقاتلة الحس الأدبى السائد ، ومناجزة العرف الاجتماعى الذى ألف أن يلقى فى المضامين الشعرية جل ما يتوقعه إن لم يكن كل ما يتوقعه، بلا نقصان .

هذه الظاهرة هى ظاهرة (التمرد الميتافيزيقى) التى خرجت على شكل ومضمون تجربة الزهاوى ، وعبرت عن هموم الإنسان المعاصر ومعاناته النفسية والفكرية تعبيراً شعرياً يمثل منزعاً فنياً رائداً ، من خلال قصيدة العقاد : (ترجمة شيطان)[1] ، وقصيدتى شكرى : (ليتنى كنت إلهاً)[2] و (الملك الثائر)[3] .

أما قصيدة : (ترجمة شيطان) فهى وليدة غيم نفسى ، وشك مؤذ ، وغيظ شديد ، تناولت بالرجة كل قواعد الرأى عند العقاد ، وشوهت بالزراية كل حالة من حالات الوجود الإنسانى ، فلم ير للحياة حكمة ولا معنى ، ولم يجد لها مساغاً فى صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، ووقر عنده أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها «قبض الريح وباطل الأباطيل»[4] .

يقول العقاد :

(وقصيدة «ترجمة شيطان» هى قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه ، وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين ، غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية

---

(١) ديوان العقاد ، وديوان من دواوين .

(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى . الجزء الثانى (لآلئ الأفكار) .

(٣) ديوان شكرى - الجزء السابع (أزهار الخريف) .

(٤) انظر : مقدمة الديوان الثالث للعقاد ، وحصاد الهشيم للمازنى . ص ٤٠ .

لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان في الجنة ، ومسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون)[1] .

ويقول طه حسين في شيء من التحليل إلى جانب تلخيص الموضوع :

(أراد العقاد أن يترجم لشيطان ، ويظهر أن العقاد سئم ترجمة الناس ، وسئم نقد الناس وما يكتبون وما ينظمون ، فأبى إلا أن يبحث فوفق إلى شيطان خلقه خلقاً ، ومشى معه فأبعد في المشي ، إنه خلقه في أول القصيدة وصعد معه السماء وهبط به إلى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله في آخر القصيدة . هذا الشيطان غريب ، خلقه وأذن له كما أذن للشياطين أن يغووا الناس ما استطاعوا ، فهبط إلى بلاد الزنج ، ولكنه لم يكد يرى هذه البلاد وأهلها حتى ضاق بالأرض وسكانها ، ورأى أنه أرفع من إغواء الزنوج ، فارتحل عنهم مطوفاً بالأرض ، وما زال يطوف حتى بلغ بحر الروم أو بحر العجم ، حيث البلاد المتحضرة ، وهناك استطاع أن يخدع الناس فأخرج لهم شيئاً يسمى الحق ، ولكنه الاعتداء الشنيع المنكر الذى أفسد الحياة الإنسانية إفساداً ، ثم كلفه أن ينوب عنه في فتنة الناس ، نظر إلى الناس وقد وقعوا جميعاً في شركة ، وخضعوا لفتنته فاحتقرهم ، وكفر الشيطان بالشر ، أرأيتم شيطاناً يكفر بالشر إلا عند العقاد ؟

والطريف أن هذا الشيطان خالف طبيعته وظفر بما لن يظفر به شيطان . ظفر بالعفو ، وأذن الله له أن يصعد إلى الجنة ويعيش بين الملائكة عيشة راضية في مكان لا سبيل إلى تصويره في الشعر بأجمل من تصوير العقاد . ولكنه شيطان لا يرضيه شيء ولا يقنع بشيء ، وما أسرع ما ضاق بالجنة ورفاقه الملائكة ، حتى

(١) عباس محمود العقاد – إبليس – ص ٢٠٦ – ٢٠٧ .

خيل إلى الذين يرافقونه أنهم ينظرون إلى الجحيم وقد تجسد فى وجهه ، ثم يوحى الله إلى الجنة فإذا هدوء شامل وسلام كامل وأمن وسكينة ، وإذا الشيطان قائم أمام جلال الله . . . ! أترون أنه خضع أو اضطرب أو أحس شيئاً مما تحسه النفس وهى فى مثل هذا الموقف ؟ كلا ، ظل مرفوع الرأس ، شامخ الأنف ، متحدياً ، ينكر على الله آياته ، ويتحدى الله أن ينزل به المكروه ، ثم ينزل المكروه به فإذا النار قد استحالت حجراً . . . ومع ذلك فطبيعته لم تتغير حتى بعد المسخ بعد أن صار حجراً هامداً . طبيعته مفسدة دائماً ، أليست تتخذ الصور الخلابة من هذا الصخر ؟ هذا الشيطان الذى أحياه العقاد وأماته ، وصور لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشيطان — اسمحوا لى وليسمح لى العقاد ، وأنا أعترف بأنى متأثر جدًّا — هذا الشيطان هو شيطان العقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التى لا حد لآمالها ، هذه النفس التى لا يرضيها شىء ، ولا تستريح ولا تطمئن إلى شىء ، ولا ترضى إلا لتسخط ، ولا تستقر إلا لتتحرك حركة لا حد لها ، حتى إذا خرجت من الحياة ، وانتهى عهدها بالوجود ، فإن آثارها ما تزال قائمة تعمل فى النفوس وتغريها وتبعث فيها الحركة ، وإن كان الشيطان قد استحال إلى رماد فى القبر ، هذا الشيطان هو سحر صاحب الفن والذى نلاحظه فى كل أثر من آثار العقاد أو الشعراء النابهين أمثال العقاد)[1] .

إن العقاد حين يعلن ثورته الضارية وتمرده الفكرى على هذا النحو — لا يفعل ذلك من خلال الجهر الساذج فى أبيات مباشرة إن تركتْ فى المتلقى بعض أصدائها الفكرية فإنها لا تترك فيه صدى فنياً ، وهو من هنا يختلف فى منزعه الفنى فى ظاهرة التمرد الميتافيزيقى وصاحبُه الزهاوى .

(١) طه حسين — العقاد دراسة وتحية — ص ٢٣٠ — ٢٣١ .

ويمتاز هذا المنزع الذى اشترعه العقاد بأنه يتيح للفنان أن يقول كل ما عنده ، وأن يتكئ فى حواره مع الفكر الفلسفى المتمرد الذى يريد أن ينقله إلى المتلقى – على عديد من المستويات التى تتيحها طبيعة القص والحوار والتجول فى أعطاف الزمان والمكان والتاريخ والفلسفات والشعوب والأنواع ، فضلاً على أن (الشخصية – القناع) التى يتحدث الفنان من خلالها تتيح له كذلك أن يقول كل ما عنده . وإذا كان «الشيطان» هنا هو الشخصية (القناع) – فإن طبيعته المتمردة التى أحسن العقاد اختيارها والوقوع عليها لا تتيح له فقط ، بل تفرض عليه أن يتمرد من خلالها ما شاء له التمرد ، وأن يتسخط على لسانها وسع ما يطيقه هو من تسخط ، وأن يسقط تمرده وسخطه على موقف الطغاة من حرية الفنان ، فى الوقت الذى يسقط فيه نفسه تمرده وسخطه على موقف القوة الخالقة من مصير الإنسان .

وعن الناحية الفنية الخالصة فى هذا العمل يقول المازنى :

(لأول مرة فى تاريخ الأدب العصرى – والعربى أيضاً – يرى القارئ عملاً فنياً قائماً على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول ، ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها ، فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقاً إلى قرضها بباعث مستقل عن النفس ، ولكنك هنا ترى بناء مشيداً نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة ، وأعمل الشاعر ذهنه فى جملتها وتفاصيلها ، ثم أفرغها فى قالب تخيره لها بعد الروية ، وعرضها فى أسلوب فنى موسيقى أبدعه لها)[1] .

ويذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أن قصيدة «ترجمة شيطان» هى أم قصائد العقاد جميعها ، وأن العقاد يتخذ من الشيطان رمزاً له ولأمثاله من الفنانين الأحرار

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى – حصاد الهشيم – ص ٣٦ .

مع الطغاة والمستبدين ، وأنه يتمثل فيها سحر الفن الخالد القادر على فتنة الناس مهما تعرض لحملات المسخ والتشويه[1] .

وهكذا يلوح بوضوح أن قصيدة أو فلنقل ملحمة « ترجمة شيطان » للعقاد – تمثل فى مجال التمرد على مضمون الشعر العربى المعاصر مرحلة تحول كاملة كيفيًّا وكميًّا ، فلم يكن الشعر العربى المعاصر ليطيق أن يواجه الشاعر الله بمثل هذا التمرد الغاضب ، والجدل المحتدم والإصرار على قضية المواجهة بلا ملال ، فأخذ العقاد ورفقاء له على كواهلهم عبء تفجير قضية المضمون وحشده برياح التمرد والاحتجاج والسخط ، حتى لا يستحيل الخلق الشعرى إلى بحيرة راكدة يتأسن ماؤها من طول ما أخلد إلى قراره البطىء .

ولعل الدكتور طه حسين كان يشير إلى هذه القضية حين قال فى بحثه الذى ألقاه بمناسبة تكريم العقاد لتأليفه النشيد القومى سنة ١٩٣٤ .

(. . . ما الذى يعجبنى من العقاد الشاعر ؟ يعجبنى منه شىء لا يعجب الناس كثيراً ، أو هو يعجب الناس جميعاً ويخافون أن يظهروا إعجابهم به ، أو هم لا يشعرون أنهم يعجبون به : ذلك أن العقاد متمرد ، ويعجبنى تمرد العقاد الذى أثر فى كاتب من الكتاب الأجانب حين نظر فى شعر العقاد ، فكتب عنه منذ أسابيع فى مجلة فرنسية يقول : (إن أدب العقاد أشبه بالهواء الطلق . هذا التمرد . هذه الريح العاصفة هى التى تعجبنى ، لأنها صورة من الحرية ، من حرية الفن التى لا تعرف حداً ولا أحداً ولا غاية ، والتى لا تنتهى إلى غاية إلا التمس غاية أبعد منها ، يعجبنى العقاد لأنه ساخط دائماً ، والرجل الكريم هو الساخط دائماً ، يعجبنى لأنه لا يرضى ولا يطمئن ولا يستقر ؛ إنما الرضا والاطمئنان والاستقرارية

---

(١) انظر : مع العقاد – ص ١٥٠ وما بعدها .

آية من آيات الضعف ، وعلامة من علامات الخمود)[1] .

فإذا انتقلنا إلى قصيدتى شكرى : (ليتنى كنت إلهاً) و (الملك الثائر) – وجدنا فيهما روح التمرد القانط الذى يرى الشر والقبح والعشوائية آخذة كلها برقاب هذا الوجود . وليس يعنينا هنا أن الشاعر حاول فى ردوده على الذين تأذى حسهم الدينى من قصيدتيه أن يقلب القضية فيزعم أنه أراد بهما أن يفضح غرور الآدمى الذى يتطاول بالنقد والتجريح على مقام الألوهية الأرفع ، تماماً كما حاول العقاد أن يقلب قضية تمرد شيطانه الجارف ، وكما حاول كذلك الزهاوى أن يلصق بأواخر قصائده المتمردة بيتاً أو أبياتاً تنم عن رجوع الفكر المتمرد إلى حظائر الإيمان !

إن كل هذه الأعمال المتمردة كانت تستطيع لو أنها انطلقت من قاعدة الإيمان الحقيق أن تخلع دور البطولة على المتمرد فى وجه الإلحاد والرفض ، وليس على المتمرد فى وجه الإقرار والقبول ، وهى كانت تستطيع من خلال بطولة التمرد على الإنكار أن تقيم كل هذا الجدل الفكرى بينها وبين الفكر النقيض ، وأن تورد جوانب فلسفة المصادرة والجحد ، وأن تطوف بكل المقولات الغاضبة فى القديم والحديث ، ولكن من خلال إعطاء البطولة لفكر اليقين ؛ حتى يستشعر المتلقى بأن الشخصية (القناع) تتمثل ملاكاً وليس شيطاناً ، وبشراً إلهياً وليس بشراً إلهاً ، وملكاً ثائراً بالعقائدية وليس ملكاً ثائراً على العقائدية . .

إن محاولات الزهاوى والعقاد وشكرى فى التراجع والاعتذار تدين مواقفهم المتمردة ، وتؤكد أنهم جميعاً ينتمون إلى (تمرد المواقف) وليس إلى (تمرد الرفض) : بمعنى أنهم فى فترات انفلات فكرى وعاطفى كتبوا هذه الأعمال المتمردة ، أو أنهم وقعوا تحت تأثير حيرة جارفة حيال بعض الظواهر الكونية

---

(١) طه حسين – العقاد دراسة وتحية – ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .

أو الإنسانية أو الميتافيزيقية فكتبوا هذه الأعمال المتمردة ، ثم لم يستطيعوا أن يبحروا إلى النهاية مع التيار ، فعادوا إلى مرافئهم الأولى من جديد !

وإذا كان بعض النقاد قد حاول أن يخلع على تمرد العقاد صفة الفلسفة ، وعلى تمرد شكرى صفة التأمل[1] — فإننا نميل إلى إخضاع كل التمردات التى حدثت فى شعرنا العربى إلى حس التأمل ، وليس إلى حس الفلسفة ؛ لأن الفلسفة موقف نهائى أو صدور عن موقف نهائى فى الكون والطبيعة وما بعد الطبيعة والإنسان . وشعرنا المعاصر حتى الآن لم يقدم الشاعر صاحب الموقف النهائى ، وإنما هى مواقف تميل طوراً هنا وطوراً هناك .

. . .

وتأتى (مدرسة المهجر) متزامنة مع مدرسة الديوان ، ويتبادل زعماء المدرستين بطاقات التأييد والائتلاف ، فيقدم العقاد لكتاب ميخائيل نعيمة (الغربال) سنة ١٩٢٣[2] ويكتب ميخائيل نعيمة فى غرباله عن كتاب (الديوان) الذى ظهر للعقاد والمازنى فى طبعته الثانية سنة ١٩٢١[3] . وعن كتاب (الفصول) الذى ظهر للعقاد سنة ١٩٢٢[4]

وقد حاولت مدرسة المهجر أن تتمرد على كثير من مواضعات القصيدة العربية التقليدية . وكانت محاولاتها المتمردة فى مجال المضمون تتسم بكثير من الجرأة وكثير من الاضطراب كذلك . . ولعل صيحة جبران فى وجه اللغة الكاذبة كانت قمة

---

(١) انظر : النقد والنقاد المعاصرون — للدكتور محمد مندور — ص ٩٨ — ٩٩ .

(٢) انظر : الغربال — ص ٣ — ٩ .

(٣) انظر . الغربال — ١٧٥ — ١٨٣ .

(٤) انظر : الغربال — ص ٢٠٥ — ٢١١ .

الاجتراء على القداسة المزعومة للمضامين التقليدية التى حبست الإبداع فى دائرة أغراض هزيلة ، يقول جبران :

(لكم لغتكم ولى لغتى ! لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولى منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس فى أفراحهم وأحزانهم . لكم لغتكم ولى لغتى ! لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو فى الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعى الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستنكف من الفخر إذ ليس فى الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله ! لكم لغتكم ولى لغتى ! لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولى من لغتى نظرة فى عين المغلوب ، ودمعة فى جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ، لكم لغتكم ولى لغتى ! لكم أن تلتقطوا ما يتناثر خِرَقاً من أثواب لغتكم ! ولى أن أمزق بيدى كل عتيق بال ، وأطرح على جانبى الطريق كل ما يعوق مسيرى نحو قمة الجبل ! لكم لغتكم ولى لغتى ! لكم لغتكم عجوزاً مقعدة ، ولى لغتى صبية غارقة فى بحر من أحلام شبابها ! أقول لكم : إن النظم والنثر عاطفة وفكر ، وما زاد على ذلك فخيوط واهية ، وأسلاك متقطعة . . لكم لغتكم ولى لغتى !)[1] .

وهكذا تشتعل كلمات جبران تمرداً وغضباً واجتراء على المحتوى التقليدى الذى يزيف أحاسيس الشاعر واقتداره . . . ولكن شعراء المهجر لم يكونوا جميعاً على هذا المستوى الهاجم من التمرد ؛ وإنما هم طبقات تمايز اندفاعاً وانصياعاً ؛ فحقيق أن جبران ونعيمة وأبا (ماضى) وشكر الله الجر ونسيب عريضة وإلياس فرحان

---

(١) بلاغة العرب فى القرن العشرين (جمع محيي الدين رضا) ص ٥١ وما بعدها .

والشاعر القروى وغيرهم من شعراء المهجر – حاولوا أن يتمردوا على المحتوى الهامد الذى كانت تحمله القصيدة الشعرية ، وتتردد فيه بين مدح رخيص ، ووصف مسطح ، وغزل كاذب ، وفخر مجوف ، وهجاء سوقى ، ورثاء مزور ؛ فغنوا فى شعرهم المغترب لقضايا الاغتراب والحنين والتصوف والطبيعة والمرأة والحرية والتساؤل ، وأعطوا من خلال هذا الغناء عطاء رائعاً يمكن أن يكون إضافة تجديدية لمضمون الشعر المعاصر بلا خلاف .

ولكن التسليم بقضية التجديد لا يعنى التسليم بقضية التمرد ؛ فبينهما فارق واضح حددناه فى كون التجديد عملاً فى التراث بإحيائه أو بعثه أو استلهامه مع محاولة تعصيره ما أمكن . . ولكن التمرد عمل فى التراث من خلال معارضته والاحتجاج عليه وتهديم جوانب كثيرة من مسلماته والخروج من بهوه إلى أبهاء عصر جديد !

ومن هنا تكون الملامح المميزة لشعر المهجر لوناً من التجديد فى شعر التراث . . أما إضافة هذا الأسى الغيمان الذى فجرته الغربة على نسيج شعرهم ومحتواه فهو لا يعنى الخروج به من إطار التجديد إلى إطار التمرد ؛ لأن التمرد لا يبكى ، ولا يسترجع ، ولا يتصوف ، ولا يغيب فى حضن المرأة والطبيعة . . إنه تمرد على البكاء والاسترجاع والدروشة ودفء الأحضان من كل لون . . أجل ؛ قد يعمل التمرد من خلال هذه المضامين ولكن ليزلزلها أو يعصف بها أو يسخر من سكونيتها ، ولكنه لا يمكن أن يكون نادباً أو درويشاً أو مخدراً ذاهلاً !

يبقى من ملامح شعر المهجر : (الحرية . . والتساؤل) ، وهما ظاهرتا التمرد الحقيقى فى هذا الشعر ، وعندهما يجب أن نتوقف ونتأمل .

والحرية فى شعر المهجر تشكل ظاهرة تمرد حقيقى ؛ لأنها صوت جديد ضد

أصوات التقليد والإتباع فى الفن والحياة .

يقول أمين الريحانى مهاجماً عبرات الشعراء الباكين : (فإذا نحن حملنا على الشعر الباكى الذى ألفه شبان هذا الزمان – فإننا نحمل على التعمد والتعمل التخنث فى الشعر الباكى ! نحمل على دموع الزور وعلى دموع الخوف والجبانة ، وعلى دموع الشعراء السوداء المكونة من الحبر الممزوج بماء العواطف الآسن !)[1]

ويقول : (إننا سائرون إلى الاستعباد ، الاستعباد الاقتصادى ، وإن النخاسين يصفقون لأغانينا المحزنة المبكية ، ونحن نتجادل فى الأدب الباكى والأدب الثائر أيهما أنفع لنا ؟)[2] .

أما جبران خليل جبران فيحدد ملامح الشاعر الحقيق بأنه ذلك الذى يخرج من هيكل نفسه كل يوم بجديد !

أما المقلد فهو الذى يردد صلاة المصلين وابتهال المبتهلين بدون إرادة ولاعاطفة ، فيترك اللغة حيث يجدها ، والبيان الشخصى حيث لابيان ولاشخصية ![3] .

ويصيح جبران : « إن المغنيين والشعراء فى الشرق هم حملة المباخر بل هم العبيد ، وقد فرض عليهم أن ينشدوا فى الأعراس ، ويترنموا فى الحفلات ، ويندبوا فى المآتم ، ويرثوا فى المقابر ! هم الآلات التى تدار فى أيام الحزن وليالى الأفراح ! وأنا ألوم المغنين والشعراء والأدباء الذين لايحترمون نفوسهم ، ولايضنون

(١) مارون عبود – أمين الريحانى – ص ٨٧ .
(٢) انظر : التجديد فى شعر المهجر – أنس داود – ص ٩٣ .
(٣) جبران – المجموعة الكاملة – ٣ ، ٢٤٨ .

بماء وجوههم ، ألومهم لأنهم لايترفعون عن الصغائر والتوافه ! ألومهم لأنهم لايفضلون الموت على الخضوع والذل[1] .

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة بكل أضدادها ومتناقضاتها ، وهو مجال البقاء وبقاء الجمال ، وهو ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها ، وهو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها الذات العالية[2] :

ويخرج نعيمة بالشعر من مجال الاهتمامات الصغيرة إلى رحابة القيم الخالدة ، لأن الشعر منوط به أن يجسم أحلام الإنسان عن الجمال والعدل والحق والخير

وإذا كانت هذه بعض آراء الأدباء والشعراء المهجريين فى ضرورة الحرية للشاعر والفنان – فإن الشعراء اندفعوا يواكبون هذه الآراء المغنية للحرية بشعر يتألق حرارة وتمرداً : يقول إليا أبوماضى من قصيدته أنا :

حر ومذهب كل حر مذهبي   ماكنت بالغاوى ولا بالمتعصب

....

أنا من ضميرى ساكن فى معقل   أنا من خلالى سائر فى موكب

ويعبر الشاعر القروى عن رفضه لتحيف القيد للحرية :

أبيت جوارها أرضا   بغير الذل لاترضى

بلاد خسفها أمسى   على أبنائها فرضا

....

بلادى أين سيف العزّ   م فى وجه القضا ينضى

(١) المرجع السابق – ٣ ، ١٤٠ .

(٢) انظر : الغربال – ص ٦٣ .

(٣) المرجع السابق – ص ٦٦ .

ويوغل فى تمرده حتى ليعاتب إلهه على ضياع الحرية فى وطنه وشعبه :

إلهى ردّ مالك من أياد ... على وطنى ورد له الإيادا
خلعت على رباه الحسن فذّا ... وألبست القطين به الحدادا
وما شرف الجبال لساكنيها ... وشم إبائهم خسفت وهادا
أهيب بهم فلا ألقى سميعا ... كأننى المنادِى والمنادَى !
ألا ذوقتهم ألمى فثاروا ... فيا رباه لست أنا البلادا
شبول (الأرز) بات الحلم عجزا ... وبعض الصبر موت إن تمادى
فكونوا النار تحرق أوقدى فى ... عيون المطل إن كنتم رمادا

ويضع الحرية على مستوى المقولة الفلسفية الهازئة بحدود الزمان والمكان ، والمتمردة على لوازب الضرورة الجوفاء :

صغرت نفس حاصر النفس فى أشـ ... ـبار أرض يعدها أوطانا ؛
أنت حر فاستوطن البلد الحـ ... ـر وصاحب من أهله إخوانا
مثلك الكون والزمان فلا تلـ ... ـح مكانا ولاتسب زمانا
ليس فى قضمك الحديد هوان ... إن فى بثك الشكاة هوانا
بسمة تظهر الفقير غنيا ... دمعة تمسخ الشجاع جبانا
فتلق الحياة بالبشر فالعيـ ... ـش نعيم إن لم تكن شيطانا
كن إله النضار إنك عندى ... لست شيئا مالم تكن إنسانا
أشبع العقل حكمة واختبارا ... واملأ القلب رحمة وحنانا
ولك الأرض والسماء وهل يُدْ ... عى فقيرا من يملك الأكوانا

ويرسل الشاعر إلياس فرحات هذه الصيحة المدوية إلى كل الشعراء الخانعين :

حاربت ضد جيوش الظلم منتقماً ... منها برأس يراع يقذف الحمما

ثم انسحبت من الميدان مرتعدا والظلم يحترف الأفراد والأمما
كن كالحسام وقل ما أنت معتقد للمستبد ولاترهب إذا احتدما
إن الجياد تلوك اللجمْ مزبدةً غيظا ولكنها لاتبلع اللجما

ويجلجل الشاعر نعمة الحاج فى قصيدته بلادى :

أتبكى ؟ ومايجدى البكاء وإنه لشر سلاح يحمل المرء مرغما !
سلاح ضعيف العزم ليس بنافع ليدفع غرما أوليجلب مغنما !
فلاقول إلا للحسام مجردا ولا حق إلا للسنان مقوما
وياحبذا يوم الجهاد فإنه ليطربنى فيهِ الرصاص مدمدما !

وهكذا تتوالى تنويعات الشعراء على لحن الحرية الرائع ، ونلاحظ أن شعراء المهجر لا ينادون بالحرية من خلال الزعيق الصاخب المتوتر بقدر ما ينادون بها من خلال تعميق الحس الإنسانى ، وتثوير الإنسان على وضعية التفاوت أو الظلم أو الاستعباد أو انهزام القيمة فى مواجهة المادة ، ومخاطبة المستوى الفكرى والثقافى فى إنسان المرحلة بما هو قادر على التعامل مع هذه النوعية من الشعر ، وليس مع نوعية الشعر الذى لا يخاطب فيه غير حاسة السمع وبعدها لا يترسب شىء فى القرار !

كما نلاحظ أن الحرية فى شعر المهجر تتعالى حتى تشارف التساؤل الميتافيزيقى ؛ فتصير بذلك قضية وجودية شاملة ، وليس مجرد انتفاض فى وجه عدوان من العدوانات ؛ كما أنها تمتد حتى تصير تمردا فنيا يرفض الحدود والقيود والأقيسة الصماء .

أما عن التساؤل الميتافيزيقى الذى يشكل فى شعر المهجر ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد فهو — بحق — أروع ما قدمته مدرسة الشعر المهجرى لحركة الشعر المعاصر من إنجازات ، وهو تساؤل يدور فى محورين أو يكاد : محور الحيرة واللا أدرية ،

ومحور الرفض والثورة . .

ويقف على رأس محور الحيرة واللا أدرية ، إيليا أبو ماضى ، كما يقف على رأس محور الرفض والثورة نسيب عريضة ، ولكن الشعراء الذين مشوا على هذه الطريق من بعدهما ربما كانوا أوغل منهما فى طرح تساؤل الحيرة واللا أدرية وفى تعميق تساؤل الرفض والثورة .

وإذا كان نسيب عريضة واحداً من شعرائنا المعاصرين الذين فى شعرهم مدى ، ولشاعريتهم وجه يميزها عن كل شاعرية ، وفى شعرهم شخصية لا تندغم فى شخصية أحد من الشعراء ، كما يلاحظ ذلك ميخائيل نعيمة[1] فإن هذا العمق والتفرد يرجع بالضرورة إلى محور الرفض والثورة الذى تزعمه نسيب ، فأعطى شعره بعداً فنيا جديدا يتجاوز الحياة إلى ما بعد الحياة ، ويتخطى الأرض إلى السماء ، ويعبر حواجز « الآدمى » إلى فضاء « الإلهى » .

(ها هو ذا ينظر إلى الحياة ، أو بالحرى إلى ما يحيط به بصره من مظاهر الحياة ، فيراه مشوش النظام ، منافيا لأفكاره الشخصية عن العدل والتوازن ! ها هى ذى بقعة من الأرض يجرفها السيل وأخرى يشويها القيظ ، ها هو ذا غنى يشكو التخمة وفقير يشكو مضض الجوع ، وطفل يولد كسيحا أعمى فى كوخ وآخر يأتى هذه الحياة صحيحا معافى محاطا بالوفرة وبكل أسباب الراحة والعناية ! فيسأل الشاعر فكره عن القصد من مثل هذا التفاوت فى قصيدة عنوانها « لماذا » ؟ :

لماذا تهب الرياح على شواهق ليست بها حافلة
وتحرم (من) بردها مهمهاً به أوشكت تهلك القافلة
لماذا السفينة تطلب ريحا ومن تحتها أبحر هائلة

(١) انظر : الغربال — ص ١٠٧ .

وفى القفر عطشى يريدون ماءً وريح السموم ، بهم نازلة
لماذا نحب ؟ . لماذا نحسُّ ؟ لماذا نعيش بلا طائلة ؟

لكن فكره لا يهديه إلى نور ، بل يزيد ظلمته سوادا ، ويحاصره من كل جانب بأسئلة جديدة ، واستفهامات هى أكثر تعقيدا من ذى قبل ، وإذ لا يجد له مفرا من إلحاح فكره يخدره بقوله : إن ما يراه من التفاوت فى مظاهر الحياة إنما هو ظلم من الحياة وخلل فى تنظيمها ، وإنه لو كان هو ربًّا لرتبها على غير ما هى من السنن ، ولاستغفر الإنسان عما أنزله به – منذ خلقه – من الآلام والشدائد والأوجاع . فيقول :

لو كنت ربا فى السماء عظيمًا بجميع أمر الكائنات عليمًا
لهبطت من عرشى إلى أرض الشقا نحو ابن آدم من خلقت قديما
وطرحت نفسى عند موطئ رجله وسجدت ثم لوجهه تكريما
ولبثت أغسل بالدموع كلومه وأزيده بتذللى تعظيما
مستغفرا عن عيشة قُسِمت له منذ الخليقة لاتزال جحيما[1]

إن الشاعر هنا ينتقل من موقف التساؤل المبطن بالإنكار[2] ، إلى موقف إلقاء الدينونة على الديان . وفى كلا الموقفين يلوح رفضه وتمرده وإصراره على مواصلة

(١) ميخائيل نعيمة – الغربال – ص ١١٠ – ١١١ .

(٢) يرى جورج صيدح فى كتابه (أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية) أن الشاعر فى هذه الابيات السالفة (يتوجه إلى ربه ، لا بالتجديف ، بل بالاقتراح المبطن بالعتاب ، كأن للشاعر دالة على خالقه) انظر ص ٢٧٧ ، ولسنا نرى أن هذا المعنى يمكن أن يستشف من أبيات الشاعر لا شكلا ولا مضمونا . ولكن موقف التساؤل المبطن بالإنكار هو المعنى المتبادر .

المواجهة مهما تكاءدته على هذه الطريق من عقبات ، لأنه فى هذه الوضعية حصاد لتساؤلات وتمردات سالفة أفضت به إلى ما هو عليه من غضب ، ورفض ، وإدانة للسماء .

يقول ميخائيل نعيمة : (لم يصل نسيب عريضة إلى هذا المستوى الشعرى إلا بعد أن قطع مفاوز شاسعة فى التساؤل والحيرة والشك واليأس ناله فى كل منها نصيب وافر من التحرق والتوجع والتفجع . ولا شك عندى أنه لو أتيح له أن يعود ويقطع ذاك الطريق نفسه ما تردد ، وما ثناه خوف الألم والوجع ، لأن أكبر لذة يلاقيها الشاعر فى حياته هى لذة الألم المولد ، لذة لا يتذوقها من البشر إلا الأمهات وأبناء الفن) [1]

وقد كان من نتائج هذا الموقف المبدئى لنسيب عريضة -إفضاؤه به إلى (اليأس المطلق والوحدة القاسية ، والزهد ، وعدم المبالاة بالكون وما فيه ، فكل الأشياء بالنسبة إليه مظاهر خادعة وملاذ جوفاء) [2] .

ويأتى على رأس المحور الآخر ، محور الحيرة واللا أدرية - إيليا أبو ماضى . . وإذا كان نسيب عريضة قد أراح نفسه بموقف الرفض والثورة فإن إيليا قد أجهد نفسه بالغوص وراء حقائق الأشياء واستكناه سر الوجود . . حتى فى تفاؤله واستبشاره كان باحثا دائب التنقيب عن الفحوى ، (فلم يكن تفاؤله عابثا أولاهيا عن التفكير حتى فى التفاؤل نفسه ومصدره ومصدر ما يبحث عنه من مسرة [3] .

---

(١) ميخائيل نعيمة - الغربال - ص ١١٧ - ١١٨ .

(٢) د . نادرة جميل السراج - نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفى - ص ٥٥

(٣) د . شوقى ضيف - دراسات فى الشعر العربى المعاصر - ص ١٩١ .

وإذا كان ما يعنينا من إيليا هنا هو شعر التساؤل – فإننا نستطيع أن نزعم أن شاعرا معاصرا آخر لم يستطع أن يفجر فى شعره كل هذه التساؤلات بمثل هذا العمق العميق الذى فجر به إيليا تساؤلاته . إنه لم يقف على شاطئ القضية الميتافيزيقية مرسلا سؤالا له هنا وسؤالا له هناك ، ولكنه دخل فى أعماق المحيط ، وغاص طويلا وراء لآلئه ، واستطاع بالفعل أن يستخرج من هذه اللآلئ الكثير . وإذا كان قد عاد من رحلته أخيرا بهذه اللا أدرية الشاملة فإن ذلك يضفى على موقفه الشعرى نوعا من الصدق الحقيقى الذى يواجه به الشاعر مغاليق الكون وأسرار الوجود وما بعد الوجود ، ثم يعود من هذه المواجهة الشعرية وهو موقن بأن قامته أقصر من أن تطول هذا الأفق ، وأن قدرته على الكشف لا تتعدى محاولة الاستشفاف .

وليس إيليا أول من راد هذه الطريق الوعرة ، فقد سبقه عليها كثير من الشعراء والفلاسفة والمفكرين ، ولكنه لم يذب فى هذا الرعيل الرائد ، وبقى يطرح من التساؤلات الذاتية المتمردة المعبرة عن احتدامه الداخلى ما أفرد له مكانة خاصة وسط شعراء جيله النابغين .

(ثم هو فوق هذا كله وقبل هذا كله صاحب شك لا يؤمن بشىء ولا يطمئن إلى شىء ؛ فهو بقية من هؤلاء القدماء الذين كانوا يجيبون عن كل سؤال بهذا الجواب المتواضع البديع : (لا أدرى)[1] ! كما يقول الدكتور طه حسين .

ويخطئ الذين يحاولون أن يضعوا إيليا فى موقع غير موقع الشك ، والشك المتمرد الرافض الذى حصل نوعا من المعرفة المستقرة خيال ما أثار من تساؤلات ، وأراد أن يطرحها على الناس حاثا لهم على بحثها للوصول بشأنها إلى قرار نابع من

---

(١) د. طه حسين – حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٩٨ .

مكابداتهم الذاتية ، كما لاحظ ذلك عيسى الناعورى فى دراسته لشعراء المهجر .

وقد تكون قصيدة إيليا (الطلاسم)[1] خلاصة فلسفته فى هذا الصدد ، وقد تتوزع هذه الفلسفة فى اتجاهات : الوجود الذاتى والموضوعى من جهة ، والمصير الإنسانى والكونى من جهة ثانية ، وقضايا الخير والشر والحكمة والعبث من جهة ثالثة وإن كان الفصل الحاسم بين هذه المحاور الثلاثة يبدو شاقا وغير منهجى .

فهو فى المقاطع الأولى يصور حيرته الفاجعة أمام (طلاسم) الوجود الذاتى :

جئت لا أعلم من أيـ — ـن؟ ولكنى أتيت !
ولقد أبصرت قدا — مى طريقا فمشيت
وسأبقى سائراً إن — شئت هذا أم أبيت !
كيف جئت كيف أبصر — تُ طريقى ألست أدرى !

ثم يتساءل عن ماهية هذا الوجود . أجديد أم قديم هو فى هذا الوجود ؟ وهل هو حر طليق أو هو أسير فى القيود ؟ وهل هو قائد نفسه فى حياته أو هو مقود ؟

ويتساءل عن طريقه : أطويل هو أم قصير ؟ هل هو صاعد فيه أو أنه هابط يغور ؟ هل هو السائر فى الدرب أو الدرب يسير ، أو كلاهما واقف والدهر يجرى ؟

ويتساءل عن وعيه الأول وهو جنين فى عالم الغيب : أتراه كان يدرى أنه فيه دفين ، وأنه سوف يبدو وأنه سيكون ، أم تراه كان لا يدرك شيئا ؟

ويتساءل : هل كان – قبل أن يصبح إنسانا سويا – محوا أو محالا أو شيئا من الأشياء ؟ وهل لهذا اللغز حل أو سيبقى أبديا ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تَسْتَكْنِهَ سر الوجودُ الذاتى يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

---

(١) الجداول – ص ٩٩

وينتقل من الوجود الذاتى إلى الوجود الموضوعى ، فيسأل (البحر) عن وحدته به ، وعن تاريخه الزمنى ، وعن حريته وأسره ، وعن العلاقة الجدلية بينه وبين السحب وبينه وبين الأحياء الراكضة فى جوفه ، وعن الأجيال التى طواها ولم تطوه ، وعما قبل وما بعد ؟

ويسأل (القصر والكوخ) : من بناهما ؟ وكيف كانا فكرة فى دماغ غيبته الظلمات ؟ ، ثم كيف اتحد الطين فيهما والرخام ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر الوجود الموضوعى فى الأشياء يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وأمام المصير الإنسانى والكونى يقف إيليا (بين المقابر) ليتساءل : إلى أين ؟ ويرثى للإنسان الفاقد أمنه حتى فى الحفير ، ويضع يده على تلاشى الحاجز المادى بين العبد والسيد ، ويدين قضية الموت التى تبدو له غير عادلة :

إن يك الموت قصاصا : أى ذنب للطهارة
وإذا كان ثوابا : أى فضل للدعارة
وإذا كان وما فيه جزاء أو خسارة
فلم الأسماء إثم وصلاح ؟

ويتوجه إلى القبر مناشداً إياه أن يتكلم ، فيبوح بأسراره ولو مرة واحدة ، ويرفض أن يكون البعث حكمة ، لأنه مادمنا سنبعث بعد أن نموت فلماذا نموت ؟

إن يك الموت رقاداً : بعده صحو طويل
فلماذا ليس يبقى : صحونا هذا الجميل ؟

ويروح يشكك فى قضية البعث بإقامة نوع من التقابل والتضاد يولد نوعا من المستحيلات ، فيتساءل :

إن أكن أبعث بعد الموت جثماناً وعقلا
أترى أبعث بعضاً : أم ترى أبعث كلا
أترى أبعث طفلا : أم ترى أبعث كهلا
ثم هل أعرف بعد الموت ذاتى ؟

ويكاد يجهش بالرفض المصرح فى نهاية الوقفة :

يا صديقى لا تعللنى بتمزيق الستور
بعد ما أقضى ، فعقلى : لا يبالى بالقشور
إن أكن فى حالة الإدراك أدرى ما مصيرى ؟
كيف أدرى بعد ما أفقد رشدى ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر المصير الإنسانى والكونى يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وأمام قضايا الخير والشر، والحكمة والبعث – يقف إيليا أبو ماضى فى (صراع وعراك) : إنه يحتوى فى داخله الشيطان والملاك ، والخميلة والقفر ، والطفولة والكهولة ، والمراح والنواح ، والإيمان والكفر ، والتغير والثبات ، والمعرفة والجهل ، والجمال والقبح ، والخير والشر ، والحكمة والعبث ؟ فلماذا هو مسرح لكل هذه التناقضات ؟ إنه يتمزق دائما بين النقيضين ، ويحاول عبثا أن يعرف الحكمة من وراء ذلك ، فلا يجد غير جُدران من الظلام الكثيف ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر هذا التناقض الحاد يجيب إيليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !

وهكذا يشهر الشاعر هذه اللا أدرية الفاجعة فى وجه كل المغاليق الذاتية والموضوعية والمصيرية والقيمية ؛ لا ليؤكد جهله وانكفاءه ، ولكن ليؤكد تمرده

على إلقاء الإنسان فى غابة عالم كثيف ، كلما ثقب حائطا من حوائطه الغليظة قام فى وجهه ألف حائط وحائط غليظ ! إن الشاعر مفتون برحلة البحث والاقتحام ، وليست لا أدريته نوعا من الارتعاش أمام حوائط الكون بقدر ما هى نوع من إسباغ العبث واللا جدوى على مظاهر الكون والطبيعة والإنسان ، وكأنه يقول : إن كل ما هنا غير قابل للفهم والإدراك ، لأنه ينطوى فى أساسه على خطل التناسق الوجودى الذى به تفهم حقائق الأشياء !

(فما الكون وما الفلك وما الطبيعة وما بدؤها ونهايتها ؟ ومن أين نجىء وإلى أين نذهب ؟ وما الموت المخيف الذى لا يبقى على حى ؟ وما الدِّين وعالم السماء ؟ وهل يستطيع هذا العالم أن يفسر لنا المعميات التى نحار فيها ؟ وهل هو عالم حقيق أو من صنع الخيال ؟ لقد حاول فى قصيدته (نار القرى) — أن يصعد فى مدارج هذا العالم ، فطار قليلا ، ولم يلبث أن هوى إلى الأرض ، وظل فيها وظل معه قلقه وحيرته ، فلجأ إلى العقل يسأله ولم يجد عنده جوابا شافيا ، فيئس منه ، ومضى يتخبط فى شكه غير مؤمن بشىء سوى وجوده وما يكون بعد الوجود من موت وعدم :

ما لحى بالموت عنه انفصال ... إن دنياه هذه أخراه !

فمن شاء فلينعم بدنياه وملاذها قبل أن يفوت الأوان ، وينزل به الفناء الساحق الماحق ، وليدع التفكير فى الحلال والحرام وما شرعه النبيون :

أكبر الإثم قوله هذا الأمر ... إثم وهــــذه فـحشــاء !

ليس بين الصلاح والشر حد ... كالذى شاء وضعه الأنبياء[1] !

(١) د. شوقى ضيف — دراسات فى الشعر العربى المعاصر — ص ١٩١ — ١٩٢ .

وإذا كان هذا هو موقف قادة التمرد فى شعر المهجر فإن هناك تنويعات أخرى من شعراء آخرين : فيحائيل نعيمة فى قصيدته (يا رفيق) يدعو إلى رفض المراءاة أمام الله ، وينادى بأن يشهر الإنسان فى وجه خالقه بعضا من التناقضات الحادة التى تؤرق فكره البشرى . كأن يقول لله : لقد جهلت الحرام فى وجود لم أخير فى صنعه . فأنا أرى كل شيء فيه جميلاً وطاهراً وجليلاً . لقد هبطت على الحياة ضيفا لا وليا أدير منها خطاها ، فأنا أحسو ما يقدم لى على خوانها المملوء ، لقد جئت الحياة عاريا فاكتسيت من أبرادها الملونة ، وسأتركها كما جئتها عاريا ! لقد نزلت إلى الأرض أطعم من لحمها وتطعم هى من لحمى فلماذا وحدى أدان ؟ نحن قسراً نجيء ، وقسرا نمضى ، وقسرا فعلنا ما فعلنا :

فأبحنا للنفس كل مناهـا
وتركنا الحـرام للفقهاء !

ويتساءل ندرة حداد عن حكمة الحياة والموت ، وفوزى المعلوف عن معنى ما يحدث ، والشاعر القروى عن معقولية السبب ، ويفضون من كل ذلك إلى نوع من الإيحاء بالعبث الكامن وراء كل هذه الأشياء !

ولكنّ فريقا آخر من شعراء المهجر يغرسون سيوف سخريتهم فى لحم الظاهرة الدينية بلا وجل ! فيسخر إلياس فرحات من معقولية رحلة المسيح إلى مصر على ظهر حمار ، ومن مقولة الدين أن اللص المؤمن أقرب إلى الله من الملحد الشريف !

دع آل عيسى يسجدون لربهم عيسى وآل محمد لمحمد
فيوحدون ويشركون جهالة والموت يخلط مشركا بموحد
تعويد كفيك الصلاح أبر من تعويد رجليك الوقوف بمسجد
أنا لا أصدق أن لصا مؤمنا أدنى لربك من شريف ملحد !

ويسخر الشاعر القروى من التناقض بين مقولة القدم ومقولة الحدوث :

سبحانه وتعالى أن يصاحبه نقص ويعنى بنفى أو بإثبات
لو قال «كن» كان للتكميل مفتقرا وكان فى حاجة الماضى إلى الآتى

ومن دعوة الجماهير إلى الصيام والصلاة على حين أنها تعانى من واقع الهوان الوجودى :

أنت يا بن الله سورى صميم أفناس يا ترى أم تتناسى ؟
كم غريب لك قد صام وصلى وعلينا آخر القداس داسا
اخْى فينا أنفساً ماتت هواناً علّنا نرفع بين الناس رَاسَا
أنت إنسان جعلناك إلهًا أفلا تجعلنا فى الناس ناسا ؟

وهكذا كان شعر التساؤل المتمرد والحائر أروع عطاءات الشعر المهجرى الذى تناول كل أبعاد الظاهرة الوجودية والإنسانية والميتافيزيقية .

* * *

وتأتى (جماعة أبولو) على فترة من الإبداع الشعرى العظيم ؛ فقد تجمد اتجاه المدرسة الكلاسيكية بعد رحيل شوقى وحافظ ، وانحسر اتجاه مدرسة الديوان بعد أن اتجه أعلامها إلى ممارسة النقد الأدبى ، فكان ضروريا أن تنبثق حركة شعرية جديدة تتجاوز تجمد الكلاسيكيين وذهنية مدرسة الديوان ، وكانت هذه الحركة هى جماعة أبولو بكل ما أحدثته فى حياتنا الشعرية من تدفق عاطفى وجيشان وجدانى واستجابة لروح النزعة الفردية الثائرة .

وإذا كانت المدرسة الكلاسيكية ومدرسة الديوان ومدرسة المهجر لم تجد أمامها نماذج سابقة عليها يمكن أن تستفيد منها فى حركة تخليقها للجديد – فإن جماعة أبولو وجدت فى هذه المدارس الثلاث السابقة وبخاصة مدرسة المهجر محاولات جادة

وعميقة على طريق تطوير القصيدة العربية وحشدها بعناصر التمرد والانتفاض . فإذا أضفنا إلى ذلك نموذج الرومانسية الغاضبة المتوفرة الذى كان يمثله إلياس أبو شبكة فى لبنان ، ونموذج الرمزية الغامضة المبهمة الذى كان يمثله فى لبنان أيضا سعيد عقل ويوسف غصوب – عرفنا أن طريق جماعة أبولو كانت ممهدة وحافزة على إجادة الخلق والإبداع .

وبالفعل استطاعت هذه الجماعة أن تحقق كثيرا من التحولات الفنية التى تتصل بمضمون القصيدة المعاصرة ، ولكنها اتسمت بالهروبية المنسحبة أكثر مما اتسمت بالتمرد المقتحم ، فدارت فى فلك الشكوى ، والحنين ، والحب ، والطبيعة ، والاعتزال ، والتأمل .

قد يقال : إن خروج الشعر المعاصر عن المدح والهجاء والوصف والغزل والرثاء إلى مجالى الطبيعة وأحضان الأنثى وعوالم الذات الأسيانة – يعد تمردا على مضمون القصيدة التقليدى ، وهذا هو ما فعلته جماعة أبولو .

وقد لا نوافق على هذه المقولة المغلوطة ؛ لأن « المضمون » ليس هو « الموضوع » كما قلنا من قبل ؛ فإن أى شاعر بادئ يستطيع أن يكتب شعرا فى سفن الفضاء بدلا من كتابته فى وصف ناقة فى الصحراء ، ويبقى مع ذلك شاعرا متخلفا وتقليديا ومسطح القرار ! إن الموضوع لا يعطى الشاعر قيمة ما ، ولكن الموضوع الذى يتناوله الشاعر من زاوية رؤية خاصة ، وبفلسفة ذاتية تؤكد حضور الشاعر فى عصره وفى ثقافة هذا العصر – هو الذى يقيم الحد الفاصل بين الشاعر المقلد والشاعر المتمرد .

ربما نستصفى ظاهرة التأمل (على هون) كلون من ألوان التمرد فى شعر أبولو ، ونحن نستصفيها (على هون) ؛ لأن الشعراء الذين مارسوها وقفوا بها على أعتاب

الحسارة الفكرية ، ولم يتجاوزوا بها حدود هذه الأعتاب . . حتى القصيدة التى يجمع دارسو الأدب المعاصر على أنها قصيدة متمردة ، وهى قصيدة (الراهب المتمرد) لصالح جودت – تمضى شوطا على طريق الرفض والجدل ، ثم تنكسر خطها البيانى الصاعد عند ذروة الاشتعال ، وتنحنى منكفئة فى اتجاه الموادعة والجفول ! وهكذا يفعل أبو شادى فى قصيدته : (أقصى الظنون) .

إن التأمل يشغل مساحة هائلة فى إبداع شعراء أبولو ، ولكنه تأمل لا يصل إلى مستوى التمرد إذا استثنينا الشاعر محمود أبو الوفا فى قصائده المتمردة : (عنوان النشيد ، والنشيد ، والإيمان ؛ وفى بعض قصائده الأخرى التى لا تصل فى تمردها إلى ذروة ما وصلت إليه هذه القصائد الثلاث .

يقول محمود أبو الوفا عن قصائده المتمردة : (. . . فى هذه القصائد الثلاث بالذات نوع من الشعر ، إنه ليس مجرد شعر . . ولكنه الشعر بكل معنى هذه الكلمة ، وشىء آخر هو الفكرة ، هو الثورة . . وليس هذا فحسب . إنه شىء آخر أيضا . . إنه ناقوس . . إنه أذان . . إنه الإيمان . . ولكن بالإنسان ، إنسان الفضاء ؟ كلا . ولا هذا . . إنه الإنسان الذى تلتقى فيه الأرض بالسماء ، بل هو إنسان الفصل الخامس كما يطيب لى أن أسميه أو هو الإنسان الثائر[1] .

ولكن الدكتور طه حسين يهاجم الشاعر مهاجمة ضارية ، ويرى أنه رجل أراد أن يزعم لنفسه فنا من فنون الفلسفة فيه خروج على ما ألف الناس من أحكام الدين ، فأتى بشىء من الفلسفة التى لا تمتاز بشىء ، كما تمتاز بالفراغ والقدرة على إحراج الصدور ! ثم يستدل بأبيات له ، منها هذه الأبيات :

---

(١) محمود أبو الوفا – شعرى – ص ١٢ – ١٣ .

رب فيم ابتعثت رسلا ولو شئت   لأغنت إرادة الإنسان
أفصح الحسن مستهلا فما حاجة   هذا الجمال للترجمان
لا أرى آدما عصى الله   لكن شاء أن يستقل بالسلطان
يكره الحر أن يعيش على السجن   ولو كان سجنه فى الجنان [1]

وواضح أن الدكتور طه حسين قد تحامل على الشاعر تحاملا هائلا ، فربما يكون الشاعر قد ذهب فى التعبير عن إحساسه بالحرية الإنسانية إلى مدى أبعد أو أرعن مما يجب فى مخاطبة الله ، ولكن ليس من الإنصاف أن نغمط الشاعر – فنيا – فنتهمه بالفراغ والثرثرة ؛ لأن شعره هنا يستوى على أفق الفن الحقيقى بصوره وتعابيره وشحنة الانفعال التى ينقلها إلى قارئ هذا الشعر حتى لو خالفنا فى مضمون ما يقول وشكله .

ويبلغ التأزم النفسى بالشاعر ذروة الاحتدام ، فيجهش فى قصيدته الفاجعة (رثاء نفسى) بعذاب روحه الحائرة ، ورفضه المأساوى لوضعية حلوله فى الوجود :

فى ذمة الله نفسٌ ذات آمال   وفى سبيل العلا هذا الدم الغالى
بذلته لم أذق فى العمر واحدة   من الهناء ، ولا من راحة البال
كأننى فكرة فى غير بيئتها   بدت فلم تلق فيها أى إقبال
أو أننى جئت هذا الكون عن غلط   فضاق لى رحبه المأهول والخالى

ثم يوسع أبويه تعنيفا ورفضا :

أبى ، وفى النار مثوى كل والدة   ووالد أنجبا للبؤس أمثالى
خلفتنى فوضعت الحبل فى عنق   تشده كف دهر جد ختال !

(١) انظر : حديث الأربعاء – الجزء الثالث – ص ١٩٠ – ١٩١

ما كان ضرك لو من غير صاحبة   قضيت عمرك شأن الزاهد السالى !

ولا يفلت الدين والدنيا من قبضة تمرد الشاعر :

مالى أرى الدين والدنيا قد اختصما   كلاهما عن أخيه معرض سالى ؟

كأنه رابه منها تزينها   فرابها هى منه ثوب أسمال !

ونستطيع أن نضم إلى أصوات المتمردين من جماعة أبولو هذا الشاعر التونسى الرائع أبا القاسم الشابى إذا اتفقنا أولا على أنه واحد من شعراء هذه الجماعة ، وليس مجرد واحد ممن وصلتهم بهذه الجماعة صلة النشر فى مجلتهم الذائعة « أبولو » وقدم له رائد الجماعة على صفحات المجلة باعتزاز .

لقد تعرض الشابى – كما يقول فى مقدمة قصيدته (إلى الله) لأزمة نفسية ثائرة ، عصف فيها الألم والقنوط بكل حقائق الحياة ، وتزعزعت معها كل قواعد الإيمان والحق والجمال ، فشعر كأنما انبت ما بينه وبين الكون فأصبح غريبا ، وأصبحت الحياة تلوح لعينيه فى صورة عبثية مقززة ! فكتب تحت وطأة هذا الإحساس قصيدته المتمردة الغاضبة : (إلى الله) . . وفيها يعتب على إلهه أن خلقه ، وأن وهب له كل الإحساس بالجمال حين خلقه ! ثم يعتب عليه أن خلفه وحيدا بين تناقض الأشباه والأضداد ، وأن أشعل فى قلبه جمرة الحس حتى بذرات الأشياء ، ثم يحتدم فينحى العتب جانبا ويصرخ فى تمرد موتور .

يا رياح الوجود سيرى بعنف   وتـــغنى بصوتك الأواه

وانفحينى من روحك الفخم ما يبلغ   صوتى آذان هذا الإله

فهو يصغى إلى القوى ولا يصغى   لصوت بين العواصف واه

ثم يبلغ به الاحتدام ذروة التمرد :

خبرونى ، هل للورى من إله   راحم – مثل زعمهم – أواه ؟

يخلق الناس باسما ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلهى
ويرى فى وجودهم روحه السامى وآيات فنه المتناهى
إننى لم أجده فى هاته الدنيا فهل خلف أفقها من إله ؟

ولكن الشاعر فى نهاية القصيدة يعود بطيئا – بعد كل هذا الاحتدام – إلى قراره الأول ، ويعتذر إلى الله فى سذاجة طفل لاعب بالتراب ، متناسيا حكمة أجدادنا : « يداك أوكتا وفوك نفخ ! » . . لقد كتب قصيدته ، وملأها بالتمرد ، وطوعا فعل كل ما فعل ، فلماذا هذا الاعتذار الشاحب بعد هذه التمرد المجتاح ؟

* * *

وتأتى – أخيرا – مدرسة الشعر الحر[1] فى أعقاب تحولات سياسية واجتماعية وفكرية هائلة ربما لم يشهد تاريخ المنطقة العربية مثيلا لها من قبل ؛ فالصدام مع واقع الاحتلال بلغ مرحلة التأزم ، والتمرد الاجتماعى بدأ من نقطة الحوار مع مفاهيم التحرر وانتهى إلى نقطة الانقلاب على كل المفاهيم ، والفكر العربى وصل إلى طور الامتلاء واستشرف أطوار الفعل والعطاء ، ثم وقعت – وسط هذا التأجج – كارثة فلسطين الرهيبة ، فأصيب الشاعر العربى بشرخ حضارى عميق ، وعاد إلى كل شىء يبحثه من جديد : الواقع السياسى ، والواقع الاجتماعى ، والواقع الفكرى ؛

(١) يختلف النقاد فى الاسم الذى يطلقونه على هذه المدرسة فبعضهم يطلق عليها : مدرسة الشعر الحر ، وبعضهم يسميها مدرسة الشعر الحديث ، وبعضهم مدرسة الشعر التفعيلى ، وبعضهم مدرسة شعر الوجدان الجماعى ، وبعضهم مدرسة الشعر الواقعى . وقد آثرنا نحن تسميتها (مدرسة الشعر الحر) أولا لبزوغه مع ميلاد الحركة ، وثانيا لشيوعه الأغلب على هذا الاتجاه ، وثالثا لأنه أكثر تحديدا لما يراد بهذه الحركة .

وانقلب على كل مفاهيم هذا الواقع المتشعب ، وناوأ فيه الشكل والمضمون والرؤية الحضارية .

ومن الإنصاف هنا أن نقول : إن انتفاض الشاعر العربى المعاصر على تاريخه السياسى والاجتماعى والفكرى كان انتفاضا مبررا وحاملا لمضمونه الفلسفى ، ولم يكن مجرد انتفاض عشوائى متحمس يريد به أصحابه أن يكسبوا موقعا ما على خريطة الواقع الثقافى الجديد .

وقد أعطى « إليوت »[1] هذه الحركة الشعرية المعاصرة – كما يقرر روادها – أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها من المنظور الفنى على الأقل ؛ فهو يحمل أشعاره كثيرا من الصور البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة ، وهو ينتقل بالقارئ انتقالا فجائيا دون تمهيد أو مقدمة مما أشاع الغموض فى معظم أشعاره ، وهو يفتتح قصائده بالافتتاحيات الدرامية التى تثير فى المتلقى عنصرى الدهشة والفضول ، وهو يدخل الحوار فى معظم أشعاره ليوسع محيط الدائرة التى يتحرك فيها أبطاله وشخوصه ، وهو يكتفى بكلملة أو كلمتين ليشير إلى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة ، وهو يركز على الإشادة بالأمور العادية وفتات الواقع اليومى ، وهو يغترف من التراثات العالمية قديمها وحديثها ، ويدعو إلى إحياء الشاعر لأسلافه فى شعره مع الحذر من طغيانهم على فرديته وذاتيته ؛ وهو يتخم المضمون الشعرى بالمشكلات الفلسفية الكبرى ويترك القصيدة نهبا لصراع الخير والشر ، والمادة والروح ، والزمن واللازمنية ، والمكان واللانهائية ، والذاتية والموضوعية . والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ، ثم الوجود الحقيقى للإنسان .

وكما كان لإليوت ثقله الفنى فى دفع حركة الشعر الحر فى اتجاه الواقع الزمنى

---

(١) انظر : إليوت – للدكتور فائق متى

والواقع الفلسفى والواقع الميتافيزيقى – فقد كان لفكر الواقعية الاشتراكية ، وفكر الوجودية الملحده – تأثيرهما العميق على دفع الحركة فى اتجاه الواقع الاجتماعى من جهة ، والواقع التجريدى من جهة أخرى .

لقد أعطت حركة الشعر الحر نفسها تماما لفهم الإبداع على أنه جزء من الصراع المادى وعامل من العوامل المؤلفة لهذا الصراع ، وليس مجرد تعبير عنه فحسب ؛ وعلى أن هذا الإبداع لا يزدهر إلا فى دفء الحرية الخالقة [1]

كما أعطت نفسها كذلك لفهم الإبداع على أنه مشاركة صميمة فى إسقاط القلاع الفوقية ، وبذل كل الجهد لخلق مملكة الإنسان حتى لو اضطرها ذلك إلى فعل الخطيئة كثمن لما تريد[2]

ومضت هذه الحركة فى تدميرها للمحتوى التقليدى للقصيدة العربية ، ومضى شعراؤها ثوارا على هذه الطريق (لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية : فالعادة هى ألد أعدائهم ، وهم لا يعتبرون هذه « العقائد » متخلفة فحسب ، بل يعتبرونها كذلك (إرهابية) ! إن الشعر المعاصر قد ولد ولا يزال يولد كل يوم ولادة عسيرة على أرض التناقض والقلق والصراع والعذاب ، وما أصدق قول الشاعر الروسى المعاصر أندرى فوسنيسنكى : « إن الأدب ينشأ فى منطقة الألم ! إنه يوجد حيث يتألم الناس وحيث يتألم الشعب »

وليس غريبا أن نلمس جرأة الشاعر المعاصر التى تصل فى بعض الأحيان إلى حد البعد عن الحياء فى تحطيم التصورات والصيغ التقليدية ، وشق عصا الطاعة

(١) انظر : الأدب والفن فى ضوء الواقعية – لجون فريفيل – ص ١٤٠ – ١٥١ .
(٢) انظر : المتمرد – لألبير كامى – ص ٣٣ .

على القوالب والقواعد والأشكال العتيقة ، سواء أكانت هي النظام والتوازن الكلاسيكي ، التجانس والتناسب الإقليدي ، أم التجربة والعاطفة والإحساس الرومانتيكي ، أم ضيق الأفق والتزمت الواقعي والطبيعي ، أم الفوضى والاضطراب والجنون السيريالي والطليعي !

وهو لا يكتفي بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ! إنه دائما على الطريق إلى نفسه ولغته وتراثه وواقعه ، يحاورها ويحاسبها ، ولا يتخفى وراء ستار الماضي ، ولا يعتصم بقلعة التزمت ، ولا يتحصن ببرج الأحلام ، وإنما يمضي في هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأسا من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفال ، أو مثلا عاميا ، أو إعلانا من الشارع ، أو خبرا من جريدة ، أو عبارة من مرجع علمي عويص [1].

ولقد عرفت حركة الشعر الحر — كما يقول نزار قباني — كل الفلسفات المعاصرة وكل النزعات وكل المدارس : الالتزام ابن الماركسية المدلل الذي مر برءوسنا في أوائل الخمسينيات مرور الدوار المباغت ؟ والوجودية السارترية التي دقت أبوابنا بعنف ؛ واستطاع سارتر وكامي وكافكا وكولن ولسن أن ينقلوا إلينا عوارض الغثيان والسأم ، والتجربة الإليوتية التي أتخمت شعرنا بالرموز الدينية والأساطير والتاريخ والتداعي [2] !

ويلاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل أن حركة الشعر الحر قد استحدثت في مضمون القصيدة نوعا من الغموض المتفاوت والمرتبط أساسا بالمصطلح الجديد ، ونوعا من الرمز والأسطورة للاستعانة بهما على خلق عالم معادل للعالم الداخلي الذي

---

(١) د . عبد الغفار مكاوي — لحن الحرية والصمت — ص ١٧ وما بعدها .

(٢) انظر : الشعر قنديل أخضر — ص ٤٦ وما بعدها .

يريد الشاعر تجسيده والتعبير عنه ، ونوعا من الدراما التى تخرج بالشعر عن مجرد كونه بوحا غنائيا إلى كونه غناء فكريا إذا جاز أن يقال ، ونوعا من الاغتراب الذى يلازم إنسان القرية عندما يجوس خلال المدينة ، وقد عانى شعراء الشعر الحر هذه التجربة وأحسنوا التعبير عنها تماما ، ونوعا من الحزن النابع من إدراك الشاعر للمأساة الذاتية والوجودية ومعاناتها كأنها واقع وجوده الفردى ، ونوعا من الالتزام والثورية يرفض أن يكون الشاعر مجرد شاهد للعصر ، ويدخل به إلى جدل الفعل والخلق والالتحام [١]

ويركز أدونيس على ظواهر تمرد المضمون فى الشعر الحر إيجابا وسلبا : فهو يتمرد على المضمون إيجابا : بقبول مخاطرة التساؤل بدلا من تقليدية القبول ، فإذا كان القبول رضاً وطمأنينة ويقينا فإن التساؤل تمرد ورفض وشك ، وبقبول محنة الغربة والانفصال واعتناق المطلق فى الزمن والموت والفناء والأبدية ؛ فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب ؛ وإنما هى كذلك شكل من أشكال الوجود ! [٢] .

وهو يتمرد على المضمون سلبا : بتخلى القصيدة الجديدة عن الحادثة ، إذ إن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر ؛ لأن الحادثة عرض يفقد حلوله فى المستقبل على حين أن الشعر الجديد اتجاه إلى المستقبل ، وبتخلى القصيدة الجديدة عن الوقائع ، أو الواقعية ؛ لأن الشعر الواقعى اقتراب من النثر من حيث هو يستخدم الكلمات وفقا لدلالاتها المألوفة ؛ وبتخلى القصيدة عن الجزئية ؛ لأن الشعر العظيم يتخطى القصيدة — الأغنية ، والقصيدة — الوصف ، والقصيدة —

(١) انظر الشعر العربى المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .

(٢) انظر : مقدمة الشعر العربى — ص ٣٧

الأيديولوجية – إلى القصيدة الرؤيا ، رؤيا العالم بكل أبعاده وأعماقه ، وبتخلى القصيدة الحديدة عن الرؤية الأفقية ، التى تنظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا أو وظائف ، على حين أنها مطالبة بتجاوز السطح إلى الأعماق حيث يمكننا أن نرى العالم فى حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد ، وبتخلى القصيدة الجديدة عن التفكك البنائى ، الذى يجيز إعطاء شكل متطور لمضمون بليد فى الوقت الذى يعتنق فيه الشعر الحر قضية تطوير الأشكال والمضامين بدرجة متساوية [١]

وتذهب الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى إلى أن تمرد الشعر الحر على مستوى المضمون كان تمردا على الثبوتية الجامدة ، والوثوق الذاتى المغرور ، وخاصة بعد نكبة عام ١٩٤٨ ، وتمردا على التراث الذى فى ظله حدث هذا الانحسار الحضارى بعد مقارنته بالتراث العالمى الذى يحرز كل يوم آلاف الانتصارات ، وتمردا على فصل العذاب الذاتى عن العذاب الجماعى الذى تئن الجماهير العربية الكادحة فى قبضته الغليظة الجاسية ، وتمردا على الوضعية السياسية المنكمشة التى لا تلتحم فى سعيها نحو التحرر وجميع الحركات الثورية العالمية ، وتمردا على السكونية والقناعة والرضا والمواطنة فى أرض العبوديات استشرافا إلى وضعية القلق والاغتراب والرفض والتساؤل والمنفى ، وتمردا على مواجهة العالم والكون بمنطق جبرى طموحا إلى منطق العبث والتجاوز وتخطى النمطية العشواء [٢]

من هذه المقولات النقدية نستطيع أن نرى أن تمرد الشعر الحر على المضمون التقليدى فى القصيدة العربية كان تمردا سياسيا واجتماعيا وفكريا وميتافيزيقيا ، وأن شعراء هذا الشعر قد فتحوا عقولهم ووجداناتهم لجميع التجارب العالمية فى القديم

(١) انظر : زمن الشعر – ص ١١ – ١٥ .

(٢) انظر : مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، المجلد الرابع – العدد الثانى – ١٩٧٣

والحديث وكذلك صدورهم لكل ألوان العسف والنفى والتغريب ، وأن حصاد هذه التجربة كان فى حجم طموح المرحلة .

وإذا كان هذا هو إنجاز الحركة فى مثل هذا الطور الزمنى المحدود تمردا على مضمون القصيدة بكل هذا العنف وهذا الامتلاء وهذا الفهم لتعصير القضايا والمفاهيم فإنه يكون بالتأكيد إنجازا رائعا يوائم طبيعة ما أحدثته هذه الحركة الشعرية المتمردة من قلاقل واشتباكات !

الفصل الثالث

التمرد على اللغة

اللغة فى هذه المنطقة العربية لا تعنى بمجرد إطار تعبيرى ، ولكنها تعنى مضمون الوجود الروحى والفكرى لشعوب هذه المنطقة ، ولكن لابد من الاعتراف أولا بأن التمرد على اللغة لا يتم إلا باللغة نفسها ، ومن هنا يتساقط وهم أن الشعر حين يتمرد على اللغة إنما يهدم هذه اللغة ، ويبقى أن تمرد الشعر على اللغة يعنى نقل هذه اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور ، ورفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة فى قوالب ومعطلة عن ابتداع قوالب جديدة .

ولابد كذلك من الوعى بأن العمل الفنى – والقصيدة الشعرية بالذات – لا تنفصل فيه اللغة عن الشكل ؛ لأن شكل القصيدة لا يتجسد وجوده الحقيق إلا من خلال اللغة ؛ كما أنه لا تنفصل فيه اللغة عن المضمون ؛ لأن مضمون القصيدة ليس شيئا بدون هذا الوعاء اللغوى الذى يحمل عن الشاعر بوحه الداخلى ، وبغير

هذا الوعاء اللغوى يبقى بوحه همهمات مختلطة بكماء ! ! إلا أننا مضطرون بالضرورة إلى هذا الفصل المرحلى بين الشكل والمضمون واللغة ؛ حتى يتسنى لنا تأمل كل عنصر منها على حدة مع إيماننا البدئى بأنها عناصر عضوية فى بناء واحد متكامل الأنساق .

وقد آثرنا مصطلح (اللغة) على غيره من المصطلحات : كالصياغة ، والأسلوب ، والمعجم ، لشمول مصطلح (اللغة) ودلالته على الصياغة والأسلوب والمعجم والصورة والتجربة الشعرية وغير ذلك من المفردات التى تنطوى فى إهاب الظاهرة الكلية التى هى القصيدة ؛ فإن أى عنصر من هذه العناصر يجوز أن يتخلف ويبقى العمل الفنى قائما على نحو من الأنحاء ، ولكن تخلف اللغة كوجود مستقل عن أى عمل فنى يتركه فرضية مستحيلة أو وجودا غير قابل للوجود !

ونعنى هنا باللغة كل ما يدخل فى تركيب العمل الشعرى من : ألفاظ ، وجمل وعلاقات ، وأسلوب ، وصور ، وتجارب ، ومحسنات . وفى إطار هذه النظرة إلى اللغة سنتحرك واضعين تحت أعيننا حقيقة أننا لا نتأمل هذه القضايا تأملا تاريخيا ؛ وإنما نتأملها تأملا انقلابيا إذا جاز أن يقال بمعنى أننا سنركز على :

١ – تمرد الشعر المعاصر فى وجه سكونية الألفاظ التاريخية وجريانها فى مستويين متوازيين : مستوى النثر ومستوى الشعر . .

٢ – كما سنركز على تمرد الشعر المعاصر فى وجه وضعية الصياغة التاريخية وجريانها على منطق نحوى وبلاغى معين من جهة ، ثم على نوع من العلاقات الجامدة المكرورة من جهة أخرى . وطبيعى أننا سنلم من خلال حديثنا على هذين المحورين بتمرد الشعر المعاصر فى وجه نمطية الأسلوب وجريانها على مبدأ التقليد

والاحتذاء . وبتمرده فى وجه جمود الصورة وجريانها فى مساحة شكلية أو ذهنية محدودة الآفاق ، وبتمرده فى وجه نضوب التجربة وجريانها على قاعدة الكذب والافتعال ، وبتمرده فى وجه عدوانية المحسات وجريانها على أساس من التلفيق والتمويه والافتعال . وبذلك نكون قد أعطينا الظاهرة – فيما نعتقد – ما يجب من تأمل واستقصاء .

ولكن قبل أن نستطرد فى تأمل واستقصاء هذه الظاهرات اللغوية الصميمة ، نتساءل : لماذا ننظر إلى التمرد على اللغة باعتباره تمردا مشروعا ؟

ولكى نجيب عن هذا التساؤل فإننا نقرر مبدئيا أن اللغة ليست طقوسا مقدسة يحرم هزها وتغيير ملامحها ، وإنما هى ظاهرة كسائر الظواهر التى تخضع بالضرورة لسنن التطور وعوامل التغيير . ومادام ذلك كذلك فإن اللغة مطالبة بأن تواكب ركض الحياة ، وأن تعبر عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موائمة ؛ حتى لا تتخلف فى رحلة التعبير عن إنسانها المعاصر الذى يقف على مفترق الطرق بأشواقه الجديدة وتجاريبه الجديدة وهمومه الجديدة باحثا عن اللغة الجديدة التى تستطيع أن تعكس أشواقه وتجاريبه وهمومه بعيدا عن القوالب الميتة ، والصيغ المحنطة . والألفاظ التى فقدت قيمتها الإيحائية من طول ما تداولتها العصور .

إن الذين عارضوا ويعارضون هذا التطور باسم الفن مرة وباسم التراث مرة أخرى لم يعوا جيدا أن الشعر فى الجاهلية والإسلام وفى العصر الأموى والعصر العباسي – قد عبر عن روح المرحلة التى عايشها بأسلوب المرحلة ومضامينها الوجودية ، وأن لغته كانت لغة الناس فى عصره وليست لغة القواميس فى جانبها الميت ، وأن لغة الفن إذا تخلت عن احتواء نبض الحياة تحت زعم أنها يجب أن تظل لغة منتخبة منتقاة حتى ولو باعد هذا الانتقاء بينها وبين اقتدارها الحقيقى على

التعبير عن خوالج المرحلة – فإنها تكون بذلك قد أهدرت فهمها لطبيعة الفن الذى يجب أن يظل باحثا عن لغة عصره ، ولطبيعة اللغة التى يجب أن تظل دون سواها قادرة على تفجير طاقابت الحركة والحياة فى شرايين العمل الفنى مع احتفاظها فى الوقت نفسه بتعبيريتها المُكثفة المصفاة .

(ومن هنا يبدو أننا نتطلب فى لغة الشعر ألا تكون هى لغة الناس ، وأن تكون لغتهم فى آن واحد ! وفى هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر دائماً كذلك ، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها . على أننا نستطيع بشىء من إنعام النظر أن نحل هذا التناقض الظاهر حين نعود إلى فكرة نبض العصر ؛ فلغة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض ، وإن اختلفت من حيث هى لغة ولغة الناس اليومية) [1]

وإذا كنا لا نسمى حركات « التجديد » فى لغة الشعر المعاصر انعطافا ظاهريا بحجم التمرد فلأن هذا التجديد يأخذ دائما دور الاحتذاء لأنماط لغوية وتعبيرية سابقة يحاول أن يبعثها من مراقدها ، وأن يعيد إليها صبوة الحضور التاريخى بعد آماد من الهزيمة الفكرية تكون قد جففت فى الشعر كل عوامل الخصب والحياة . على حين أننا نعنى بالتمرد أن ينقلب على كل القوالب والمعارضات ، وأن يستحيل فى حقل اللغة إلى نار مشتعلة تتأجج بلهب الرفض وحرارة الابتكار .

وقد أحدثت رجة التمرد فى لغة شعرنا العربى المعاصر مدرستان :

الأولى : مدرسة الرومانسية بأجنحتها المتعددة : الديوان والمهجر وأبولو .

والثانية : مدرسة الواقعية التى يمثل الشعر الحر قمة مدها الفنى ، وتأتى الرمزية بينهما تضىء فترة وتغيب !

---

(١) دكتور عزالدين إسماعيل – الشعر المعاصر – ص ١٧٩ .

وإذا كانت مدارس الديوان والمهجر وأبولو قد استقلت فى تمردها على الشكل ، وفى تمردها على المضمون ، وشكلت كل واحدة منها هناك ملامح تمرد خاص ؛ مما أباح لهذه الدراسة أن تنظر إلى إنجاز كل منها على حدة - فإنها هنا فى تمردها على اللغة تبدو مشتركة فى قسماتها العامة بحيث يكون إخضاعها معا لتيار واحد مشترك مبررا وناهضا على أساس علمى .

وفى يقيننا أن تيار (الرومانسية) هو أظهر التيارات الأدبية دلالة على الملامح المشتركة لهذه المدارس ، أما مدرسة الشعر الحر فقد قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادى والثقافى . إن الواقع فى لغة الشعر الحر ليس واقعا واحدا على الإطلاق ، ولكنه واقع مادى يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بكل همومها السياسية ، والاجتماعية ، والفكرية ، والحضارية ؛ وواقع ثقافى يتمثل المناخ الفكرى العالمى ، ويعيش همومه ، وغثيانه ، ورفضه ، وامتلاءه ؛ ومن هنا كان ضروريا أن نفهم واقعية الشعر الحر على ضوء هذه الثنائية المسلمة .

وحين هبت رياح التمرد على (المعجم الشعرى) فى مطالع هذا القرن لم يعد مثل الشاعر الأعلى أن يبعث القاموس الشعرى الذى حاصره الشعراء والنقاد العرب فيما أطلقوا عليه : (الألفاظ الشعرية) ؛ وإنما أصبح المثل الأعلى للشاعر أن يتمرد على هذا المعجم ، وأن يحاول استخدام ألفاظ جديدة ليثرى بها لغة الشعر المعاصر ، ويعبر من خلالها عن الواقع الذى يحياه . وهذه طائفة من آراء الداعين إلى الانقلاب على قداسة المعجم الشعرى ، المنادين بلغةٍ ألفاظُها مقدودة من لحم الواقع الحى !

يقول محمود تيمور : (وإلقاء نظرة عامة على أدبنا العربى فيما سما إليه من تجديد

ومسايرة للأفكار العصرية فى فهم رسالة الأدب ومهمة الأديب - ترينا أن أدبنا هذا قد مر أول مرة بعهد حاول فيه تعصير اللغة بالاقتصار على الألفاظ الحية المأنوسة فى الاستعمال ، وحاول فيه تعصير الأسلوب بإخلائه من التزاويق والمحسنات ، وحاول فيه تعصير موضوعه بجعله أدبا محليا يستجيب للبيئة من حوله ويعبر عنها) [1]

ويقول خليل مطران شارحا طريقته فى رفض المعجم القديم ، واجترائه على الألفاظ :

(. . . واستقلت لى طريقة فى كيف يجب أن يكون الشعر ، فشرعت أنظمه لترضية نفسى حيث أتخلى ، أو لتربية قومى عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية فى مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب) [2] .

وعلى الرغم من أن مطران قد تمرد على عبودية اللفظ فإنه هنا يتمرد بسلاح قديم هو سلاح السجع الذى نلاحظه فى هذه السطور ، مما يقطع بأن عالم الشاعر الداخلى كان أثرى وأكثر اقتحاما من لغته التعبيرية الراسفة فى قيود المواضعات ولو فى جانب واحد من جوانبها وهو السجع .

ويرجع العقاد ظاهرة التطور اللغوى ليس إلى إبداع الشاعر ، وإنما إلى حذق العالم ، ولكنه يلاحظ أن التطور اللغوى حين استوفى أمده فى جيل شوقى بطل التدرج فيه بعد ذلك ، وانحصر الاختلاف فى المزايا والخصائص بين الفخامة أو

---

(١) محمود تيمور - اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة - ص ٤٤ .

(٢) مقدمة ديوان الخليل .

الدقة أو الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة (١)

ولا شك أن نظرة العقاد هنا إلى اللغة نظرة سكونية تقف بمراحل التطور اللغوى عند مرحلة يستوفى فيها أمده ، وكأن التاريخ قد توقف عند هذا الحد ! إن واقع إبداع العقاد نفسه ينفى هذا الحكم المطلق نفيا قاطعا ؛ فقد طورت مدرسة الديوان التى يمثل العقاد فيها واحدا من زعمائها الثلاثة لغة القصيدة الشعرية مرحلة بعد مرحلة شوقى ، وإذا كان العقاد قد حاول أن يحصر الاختلاف بعد تمام التطور فيما سماه – المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة – فلسنا نعرف إذن : ما الفرق بين هذه الخصائص وبين التطور اللغوى؟ إن التطور اللغوى هو هذه الأسس ، أو قل إنه وضع هذه الأسس فى مناطها الصوابى من الظاهرة اللغوية .

ولقد كان العقاد أهدى سبيلا حين نزع عن العبارة الشعرية رداءها التاريخى وأدان فيها جمودها عند حدود مدلولها المنطقى المحدود ، وأناط بالشاعر الحقيق عبء تفجير الكلمة بطاقات المفاجأة والإدهاش وروعة المعنى دون إعنات لفظى عقيم ! فقال فى « خلاصة اليومية » محددا علاقة الكاتب المتمرس والكاتب المبتدئ بعالم الألفاظ :

(والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعانى الجلية فقل) أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الإعراب عنه ؛ كما يتكلفها المبتدئون منهم ؛ لأنهم أخبر بوسائل التأثير وأعرف بالألفاظ التى لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس) (٢)

---

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – ص ١٤٩ – ١٥٠ .

(٢) خلاصة اليومية – ص ٢١ .

وقال فى الكتاب نفسه أيضا مفرقا بين حساسية الشاعر وحيادية الخطيب . وبين سخونة التجربة وبرودة المنطق :

(وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، فذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ! وليس الشاعر من يأتى ببرائع المجازات وبعيد التصورات ، فذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال ، إنما الشاعر من يشعر ويشعر ، ولقد ضاع الشعر العربى بين قوم صرفوه فى تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه فى تزويق المعانى ! [1])

كما تحدث الرصافى عن لغة الشعر حديثا غنيا بالايحاء وحسٍّ التمرد على القديم ، ورفض أن نعبر نحن عن همومنا العصرية بلغة امرئ القيس ، فقال :

(. . . فليس من الموافق لروح هذا العصر ألا ننشد الشعر إلا بلغة امرئ القيس ، فلابد للشعر وللغة قبل الشعر من تقمصهما روح العصر وسيرهما مع الزمان وتطورهما بأطواره ، وليست اللغة سوى وسيلة نعرب بها عن أفكارنا ، ونترجم عن حياتنا ، ونعبر عن حاجاتنا ، ولا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها فى زمن امرئ القيس ؛ فكيف نتقيد بلغته وهى قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحياة وهذه الحاجات ؟ فيجب أن ننتفض من هذا الجمود ، وأن ننهض باللغة إلى مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا ، منطبقة على حياتنا العصرية ، كافية لحاجاتنا اليومية ؛ وإلا فعلى اللغة السلام !) [2]

أما مذهب الزهاوى فى اللغة الجديدة فهو جواز استعمال كل كلمة شاعت فى الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب كالتعاسة والزهور والأوراد والبؤساء والعائلة

(١) خلاصة اليومية - ص ١٦٧ .

(٢) معروف الرصافى - دروس فى تاريخ آداب اللغة العربية - ص ٤٨ .

والتحرير والصحافة والقيثارة والأثير والتطور [1]

ويرى الدكتور محمد مندور أن الألفاظ المألوفة وليس المبتذلة (هى التى تستطيع فى الغالب أن تستنفد إحساس الشاعر ؛ كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعى ، وقد كثر استعمالنا لها فى الحياة ، فتحددت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا فحملت شحنة عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعرى ، بل أسلوب الأدب بوجه عام)[2]

أما ميخائيل نعيمة فيرفض أن تستعبد اللغة الإنسان (لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الإنسان ! فهى تحيا به لا هو بها ، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها) [3]

ويحاول الدكتور عبد القادر القط أن يبرر ثورة شعرائنا على المعجم بإيجاد نظير فى الأدب العالمى سبقت ثورته ثورة شعرائنا بنحو قرن أو يزيد ، فيشير إلى الخصومة النقدية التى اشتعلت فى مطلع القرن التاسع عشر فى انجلترا بين أنصار المعجم الشعرى ودعاة التحرر ، ويورد ما قاله الشاعر الإنجليزى المعروف ورد زورث فى مقدمة ديوانه من حرصه البالغ على اختيار موضوعاته ومواقفه من الحياة العادية ، وتعبيره عن هذه الحياة باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية ، ملونا هذه اللغة بشىء من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صورة غير مألوفه متجنبا (استخدام كثير من التعبيرات التى هى جميلة فى ذاتها ، ولكن الشعراء أسرفوا فى تكرارها إسرافا قبيحا حتى أصبحت تثير النفور وتستعصى على كل محاولة لبعثها إلى

---

(١) النقد الأدبى الحديث فى العراق - للدكتور أحمد مطلوب - ص ١٢٧ .

(٢) فى الميزان الجديد - ص ٥٥ .

(٣) الغربال - ص ٧٦ - ٧٧ .

الحياة من جديد) رافضاً تحجر بعض الناقدين وتعصبهم ضد الكلمات المأنوسة التى يزعمون أنها كلمات نثرية مع أنه ليست هناك فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر [1]

وقد تحدث الدكتور إبراهيم السامرائى عن اللغة فى شعر المجددين ، وذكر أنها فى شعر هؤلاء اكتسبت طرافة وجدة ، وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة ؛ لأنهم توسعوا فى المجازات والاستعارات ، وفى أشعارهم استعمالات جديدة كما فى قول نازك :

نحن هـــنـــا اللاأمس واللاغـــد

فنى هذا البيت استعمال جديد التزمته الشاعرة ، وهو من باب التركيب فى اللغة يقوم على الإفادة من أداة النفى فى الاسم المضموم إليها كما جاء فى ألفاظ العلوم الحديثة مثل « اللاسلكى » و « اللاوعى » و « اللاشعور » وغير ذلك [2]

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنه (لابد لكل تجديد من الخروج على لغة الشعر المتوارثة) وأن الاستعمال الفصيح وحده (يضطر الشاعر إلى أن يأخذ لخبرته من واد آخر غير واديها فلا يصدقها التعبير تماما) ؛ لذلك فالشاعر (يتنزل إلى بعض الألفاظ العامية وألفاظ عامة المثقفين فى هذه الأيام) وهكذا أخذ الوقار اللغوى الذى يعكس الوقار الاجتماعى – كما يقول الدكتور ناصف – فى الانحدار ! [3]

(١) انظر : قضايا ومواقف – ص ٢٥ – ٢٦ .

(٢) انظر : النقد الأدبى الحديث فى العراق – للدكتور أحمد مطلوب – ص ١٢٧ – ١٢٨ .

(٣) انظر : الصورة الأدبية – ص ٢٤٥ .

وينحو الدكتور شوقى ضيف منحى التحليل التاريخى فى رصده لظاهرة التمرد على المعجم الشعرى ، ويذهب إلى أن نقاد العرب أجمعوا على أن يظل للشعر معجمه الخاص لا يتجاوزه ، ووقفوا بالمرصاد لكل شاعر يحاول الخروج على ما سنه أسلافه ، ولكنه يرى أن الشعراء لم يخضعوا جميعا لهذا الحصار النقدى ؛ فقد انحاز أبو العتاهية عن اللغة الكلاسيكية إلى لغة جديدة مشتقة من الحياة اليومية ، وملأ أبو تمام وابن الرومى شعرهما بالتعليلات والاحتجاجات والأساليب المنطقية ؛ مما جعل النقاد يرمون شعرهما بالميل إلى طبيعة النثر ، وكأنهم أحسوا أن اللغة العاطفية عندهما ليست غنية ؛ وإنما الغنى هو لغة العقل وعلاقاته المنطقية .

ويرى الدكتور شوقى أن تمرد أبى العتاهية من جهة وأبى تمام وابن الرومى من جهة أخرى قد أثار حركة نقدية واسعة عند العرب ، فوقف رجال الفكر والفلسفة فى صف هذا التجديد ، وخاصة عند الشاعرين الأخيرين ، ووقف رجال اللغة والنحو ورواية الشعر فى الصف المقابل داعين إلى المحافظة على ما سموه بعمود الشعر ، وإلى التزام صورته القديمة فى ألفاظه الموروثة ومعانيه المحفوظة .

ويلاحظ أن نزعة المحافظة انتصرت ، وأضافت قيودا جديدة إلى القيود القديمة ، فصرف ذلك الشعراء عن اقتحام أنواع شعرية جديدة إلى محاولات فاشلة فى إثقال كاهل القصيدة بالغريب والحوشى والمهجور .

ويقف الناقد مع تمرد المعاصرة على هذا القاموس المتحجر ، ويعطى الشاعر كل حقه فى أن يستخدم أساليب الحياة الحاضرة أو اليومية وألفاظها فى شعره ، ويرى أن هذا المنزع يرفع من قيمة المعجم وقيمة الشعر على السواء .[1]

(١) انظر : دراسات فى الشعر العربى المعاصر – للدكتور شوقى ضيف – ص ١٩٥ وما بعدها .

ويحذر الدكتور شوقى ضيف من اهتمام الشاعر الزائد بمعجمه قبولا أو رفضا ؛ لأن ذلك سيصرفه عن تعبئة اللغة بمضامين الحياة والنفس ، ويحيلها إلى مجرد هياكل لفظية جوفاء مع أن مهارة الشاعر الحقيقية تكمن فى ملاءمته بين ألفاظه ومعانيه بحيث لا يطغى فيهما جانب على جانب [1]

اللغة الشعرية الجديدة هى إذن اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجارى كما يقول أدونيس[2]

أو هى الكلمات النادرة والعبارات الدقيقة التى غسلتها مياه التكرار ، فأكسبتها نعومة خاصة كما يقول الدكتور مايكل بيرد فى حديثه عن لغة أدونيس الشعرية [3]

هذا مجمل ما قيل من آراء فى ضرورة الانقلاب على ما سمى فى النقد العربى القديم بلغة الشعر ، أو القاموس الشعرى . وإذا كان هذا الانقلاب مشروعا من وجهتين على الأقل : وجهة تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب والأنماط ، ووجهة التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب – فإن شرطا تاريخيا يجب أن يتوافر فى الشاعر الذى يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة ، هو احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة ، وامتلاك طيعها وآبدها وشاردها ، واستيعاب نثيرها ونظيمها فى الفكر والفن ، والوقوف المفكر المستأنى على دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة فى العمل الشعرى على تعاقب أجيال هذا العمل الشعرى المتواتر الفيضان ؛ هذا الشاعر وحده هو الذى يمكن أن يكون مؤهلا لإحداث هذا الانقلاب ، وتجسيد هذا التحول ، أما

---

(١) انظر : فى النقد الأدبى – للدكتور شوقى ضيف – ص ١١٢ – ١١٣ .

(٢) انظر : زمن الشعر – لأدونيس – ص ٢٤٤ .

(٣) انظر : مجلة الشعر – العدد الرابع – أكتوبر ١٩٧٦ .

أن تستحيل القضية إلى هروب بالعجز عن مواجهة الظاهرة اللغوية ، والانكفاء فوق فصيلة من الألفاظ الجارية على أقلام الخاطفين فى الفن والفكر - فإن العمل الشعرى سيصير إلى شكل هش لفقدانه خاصية التكثيف من جهة ، وخاصية التعامل مع الكلمات كلها من جهة أخرى ؛ ولا يبقى له غير أن يقول أخبارا نثرية مسطحة بلغة ركيكة ضامرة !

إن التحول الذى قادته الرومانسية كان ينزع فى تمرده الى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط فى المعجم البديل - إلى جوار كونه مأنوسا - أن يكون منتخبا ومنتقى ومتعاليا على الدلالة الوضعية المحدودة للألفاظ ؛ وكذلك كان تيار الواقعية فى تمرده على المعجم الشعرى : كان ينزع هو الآخر إلى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط فى المعجم البديل - إلى جوار كونه مأنوسا أيضا - أن يكون مقدودا من لغة الواقع المادى ، أو مقدودا من لغة الواقع الثقافى ، ولكن الرومانسية والواقعية جميعا لم تنحدر أى منهما فى مراغة الإسفاف والابتذال ، وعلى النقيض رأينا لغة هذين الاتجاهين تميل إلى الجزالة وهز بعض الألفاظ من قبورها القديمة ! غير أن ذلك كله كان يتم فى ضوء من الوعى بحركة اللغة وحركة التاريخ جنبا إلى جنب مع التفطن الهائل لوضع الكلمة القاموسية بين شقيقات تحمل عنها وتضيف إليها وتضوئ مناخها العام فى موقعها من الجملة والسياق . . وبهذا كانت تضفى هذه الكلمة لونا من الثراء والأصالة والتاريخية المحببة على عالم القصيدة .

وربما كان وقوفنا مع نماذج تمثل الرومانسية بأجنحتها المتعددة ، ومع نماذج أخرى تمثل الواقعية بمستويها المادى والثقافى - أعون على استشفاف ملامح الظاهرة ، وأقدر على تحديد خصائص الفعل والانفعال المتبادلين فى كل الأعمال الناجحة التى قدمها هذان التياران ، ولكننا - قبل أن نتأمل النماذج - نضع تصور

هذه الدراسة لطبيعة الانقلاب القاموسى الذى نهض به كل من هذين التيارين الكبيرين ، فى خطوط عريضة تلم بأبرز ملامح هذه الطبيعة وأبرز ملامح هذا الانقلاب .

وفى تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الرومانسى على المعجم الشعرى تناول كمّ هذا المعجم وكيفه معا : بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا توظيف ألفاظ جديدة من لغة الناس – كان ينظر إليها المعجم الشعرى القديم على أنها ألفاظ غير شعرية – توظيفا شعريا ، فأثروا بذلك لغة الشعر المعاصر ، كما أنهم حاولوا اشتقاقات جديدة قد تضيق بها القواعد الصرفية والنحوية ، فوسعوا بذلك من دوائر تحرك اللفظ وقدراته على استيعاب المحسوسات والملموسات . . وهم كذلك حاولوا إدخال ألفاظ جديدة مما ابتدعته الحضارة المعاصرة على اللغة ، فأتاحوا بذلك للعمل الشعرى أن يواكب التطور ، وأن يعبر عن روح المرحلة بلغة المرحلة وقاموسها المحدث . بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا نقل مدلولات الألفاظ من واقعها القاموسى والمألوف إلى واقع وجدانى ومبتكر ، كما حاولوا نقل هذه الدلالات من وضعيتها المنطقية الصارمة إلى وضعية غائمة وموحية . . وكذلك حاولوا خلط هذه الدلالات وقسرها على التعبير عن مقابلاتها : كأن يعبر عن الملموس بالمسموع ، وعن اللون بالرائحة ، وعن الحلو بالتفكير .

كما أنه فى تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الواقعى على المعجم الشعرى تناول كمّ هذا المعجم وكيفه معا كذلك : بمعنى أن شعراء الواقعية استفادوا من إنجاز الرومانسية ثم اقتربوا من المعجم الدارج للتعبير عن أحزان الإنسان وأفراحه اليومية . . كما اقتربوا أكثر من المعجم الخاص فى تعبيرهم عن هموم العصر وقضاياه

الفكرية والميتافيزيقية ، وكذلك نقلوا الألفاظ ليس فقط عن دلالاتها المنطقية أو القاموسية أو التعبيرية ؛ وإنما عن الدلالة فى شكلها العام بحيث بدت اللغة فى كثير من أشعارهم غير دالة على شىء ولا منبئة عن شىء ! وإنما هى معادلات ذهنية كثيفة فقدت أى معنى على الإطلاق ، وخرجت كأنما لتواجه العبث الكونى بعبث لغوى قادر هو الآخر على الخلط والتشويه !

ولكن هذا لا يمنع أن كلا من هذين التيارين كان يتبادل مواقعه والتيار الآخر ، وأن أجرأ مغامرات التطوح الفكرى بالشعر نهضت به الرومانسية فى مجال الواقع المادى والثقافى جنبا إلى جنب مع الواقعية ، كما أن أجرأ مغامرات التطوح الوجدانى بالشعر نهضت به الواقعية فى مجال الواقع العاطفى والنفسى جنبا إلى جنب مع الرومانسية .

هذا هو تصور هذه الدراسة العام لطبيعة الانقلاب الذى نهض به التيار الرومانسى والتيار الواقعى ضد المعجم الشعرى التقليدى الذى ربما يستبين أكثر من تأمل بعض النماذج المختلفة ودلالتها على أن عصرا قاموسيا جديدا بدأ يفرض حلوله التاريخى على حركة الإبداع الشعرى فى العصر الحديث .

يقول العقاد فى قصيدته : (الصدار الذى نسجته) :

هنا هنا عند قلبى يكاد يلمس حبّى
وفيه منك دليل على المودة حسى
ألم أنل منك فكرة فى كل شكة إبرة
وكل عقدة خيط وكل جرة بكرة ؟
هنا مكان صدارك هنا هنا فى جوارك
والقلب فيه أسير مطوق بحصارك !

هذا الصدار رقيب على الفؤاد قريب
سليه هل مر منه إلىّ طيف غريب ؟
نسجته بيديك على هدى ناظريك
إذا احتوانى فإنى مازلت فى اصبعيك !

ويقول عبد الرحمن شكرى فى مقطوعة بعنوان : (صلاح الحياة أم غايتها ؟)

قل كيف نحيا ؟ ولا تقل لى ما حكمه العيش والبقاء
فطلب للعلاء يحدو وآخر كله عناء
كم سأل السائلون قدما ما الكون ؟ ما العيش ؟ ما الفناء ؟
مسألة مالها جواب وليس يُلفى لها غناء

كما يقول المازنى فى مقطوعة بعنوان : (قبر الشعر)

ليت ديوان (يكون) له من بديع الزهر تيجان
فكأن الشعر فى جدث فوقه ورد وريحان
يالها من خضرة عجب كل ما تطويه أشجان
كل بيت فى قرارته جثة خرساء مرنان
خارجا من قلب قائله مثل ما يزفر بركان

هذه ثلاثة نماذج لشعراء مدرسة الديوان : العقاد وشكرى والمازنى ، وقد اخترت أن تكون هذه النماذج ممثلة لجوانب التجربة الشعرية ما أمكن :

فالنموذج الأول تجربة عاطفية ، والنموذج الثانى تجربة فكرية ، والنموذج الثالث تجربة وصفية ، ولكنها جميعا تشترك فى خاصية واحدة هى جريانها فى معجم شعرى مأنوس ، تترقرق ألفاظه دماثة وحيوية وإشعاعا ، بل إن العقاد يجنح فى

قصيدته إلى التقاط اللفظة الجارية على ألسنة الناس[1] حتى ليصعب التفريق بينها وبين اللفظة العامية :

ألم أنل منك في كل فكرة ... في كل شكة إبرة
وكل عقدة خيط ... وكل جرة بكرة ؟

ومع ذلك يظل المستوى الشعرى شكلا ومضمونا على جانب كبير من الأصالة والروعة الواضحة ، فماذا يمكن أن يقول العاشق لحبيبته التى نسجت له صدارا أكثر أو أقل من هذه الكلمات ؟ ربما كان المصطلح الشعرى بتعاظله التاريخى يرفض هذا القاموس الجديد ؛ لأنه يرى أن اللغة التى لا تدوخ متلقيها بين النص والمعاجم ليست بلغة شعرية عظيمة ، ولكن هذه التيارات الجديدة المتمردة جاءت لتصفع غرور هذا القاموس ، وتبدع شعرا يتألق جمالا وجيشانا من خلال لغة منسابة دمثة ، وقادرة فى الوقت نفسه على لمس مواطن الحس الحقيقى فى القارئ والمتلقى ، متكئة فى حركتها على انتخاب نوعية من الألفاظ هى أقدر من غيرها على حمل مضمون التجربة الجديدة بكل امتلائها الفكرى ، واتساع رقعة الرؤية التى تتحرك عليها :

فالعقاد فى النموذج الأول لم يترك خالجة يمكن أن تمر بذهن العاشق المنتشى بصداره المغزول بأنامل من يحب دون أن يستبطنها ويعكسها ، ولكنه لم يلجأ إلى القاموس المتروك ليصدم حس القارئ بلفظة تخرجه من عالم القصيدة الحالم ؛ فالصدار المهدى قريب من القلب يوشك أن يلمس الحب ! وهو حصار رقيق يطوق القلب العاشق الذى يتنزى فى إساريه : العاطفى والمادى ، وهو رقيب فاتن

(١) لعلنا لسنا فى حاجة إلى التأكيد على أن العقاد كان أجرأ شعراء المرحلة فى التعبير عن هموم الحياة اليومية باللغة الحية التابعة من الحس العادى فى ديوانه (عابر سبيل) .

يحيط قلب العاشق فلا يترك لطيف غريب أن يتسلل إليه ! وهو فى النهاية هدية أنامل المعشوقة ، فإذا احتوى العاشق بين أحضانه فإنما ليضعه أبدا فى سحر هذه الأنامل الرقيقة الصناع !

والنموذج الثانى تجربة فكرية يضع فيها شكرى فلسفته بين صلاح الحياة وغايتها داعيا إلى طرح التساؤلات عن الحكمة والجدوى جانبا ، والدخول فى التحام مباشر مع إيقاع الحياة المادى : (قل كيف نحيا ؟ ولا تقل لى ما حكمة العيش والبقاء ؟) . . . وعلى الرغم من أن (شكرى) واحد من شعراء مدرسة الديوان الذين يلوح شعرهم أحيانا مثقلا بالمعاظلات اللغوية نتيجة تبحره فى الإلمام بقاموس اللغة وأوابدها[1] فإنه هنا – كما فى سائر شعره بعامة – يؤثر الاتكاء على اللفظة الرقيقة الموحية ، ويعبئ اللفظة ليس بالدلالات المنطقية التى تبدو معها غير شعرية ؛ وإنما بروح التفلسف الغائم المتشائم الذى يشيع فى المتلقى جوا من الكآبة المفكرة التى يواجه بها مغاليق الكون والحياة .

أما النموذج الثالث فهو تجربة وصفية مملوءة بروح الحزن القانط الساخر الذى عرف به المازنى ، ولكنها تشارك النموذجين السابقين فى دماثة اللفظ وطواعيته وإشراقه ، وبعده عن القاموسية الجامدة التى تتعامل هى والمعجم قبل أن تتعامل هى وحيوية اللفظ فى حضوره وجدليته الوجودية ، مع أن المازنى يشارك (شكرى) فى خاصية التعاظل باللغة أحيانا[2] ، وإن كان ذلك يبدو لى شعره

---

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : أذال بمعنى أرخص وحقر ص ١٢١ . والسمندل بمعنى دابة ص ٤٥٧ . والشخشان بمعنى القوى الشجاع ص ١١٩ . والدقعاء بمعنى الأرض ص ٥١٣ .

(٢) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : رفل بمعنى طويل ص ٣٧ . والضراس بمعنى=

بكثافات متفاوتة .

هذه النماذج على الرغم من اختلاف مضاميها بين غزل وفكر ووصف – تشترك فى التعبير عن هذه المضامين بلغة بعيدة عن المعاظلة ، والمغالاة ، والخطابية . واستعمال الكلمات فى شبه وضعية ثابتة بحيث يمكن القارئ المدرب أن يتوقع كثيرا من الألفاظ فى مواطن معينة من التعبير ، كما أن هذه النماذج تشترك فى تمام الصحة اللغوية ، فليس هناك تجاوز للحس القاموسى فى أصل اختيار الكلمة وإن كانت هناك تجاوزات لهذا الحسّ فى نقل الكلمة – شعريا – عن معناها الأصلى والتعبير بها عن عالم من المعانى المتضاربة الوجوه . .

ولكن من الضرورى أن نشير هنا إلى أن إنجاز مدرسة الديوان فى التمرد على اللفظ كان إنجازا محدودا ، ربما لا يتجاوز إلا قليلا تخوم (التجديد) الذى قاده شوقى وحافظ ومطران أما ما عدا اللفظ فإن إنجازها كان كبيرا بحق .

وتقتحم مدرسة الشعر المهجرى على الكلمة معاقلها الحصينة ، وتشارك الديوان فى دماثة اللفظ وترقرقه ، ولكنها تخرج به عن طبيعة الاشتقاق اللغوى المأثور ، وتدافع عن جسارتها فى هذا الصدد دفاعا نقديا عارما يتناسى أن للغة قوانينها الشاملة ، ومن أشهر الكلمات التى أثارت نقعا نقديا كثيفا كلمة « تحمم » فى قول جبران :

أعطنى الناى وغن	وانس ما قلت وقلتا
إنما النطق هباء	فأفدنى ما فعلتا
هل تخذت الغاب مثلى	منزلا دون القصور

= الفظاعة والخشونة ص ٦٦ . والغيهم بمعنى الظلمة ص ٢٧٥ . والقرحاء بمعنى ذات النوار الأبيض ص ٢٧٦ .

فتتبعت السـواقي وتسلقت الصخور ۱ ؟
هل تحممت بعطر وتنشـفت بـنور
وشربت الفجر خمرا في كئوس. من أثير؟

ولندع لميخائيل نعيمة أن يحدثنا عن قصة هذه الكلمة ، يقول : (أذكر أنى قرأت انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران « المواكب » وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت :

هل تحممت بعطر وتـنشـفت بـنور؟

فأثبته ووضع بعد كلمة « تحممت » كلمة كذا وبعدها علامة استفهام . وإن شئت فقل علامة استغراب ! كأن الناقد يقول للقارئ (انظر هو يقول « تحممت » وليس فى اللغة كلمة « تحمم » بل « استحم » فيا للجريمة » .

ثم يشتعل نعيمة حماسة فى دفاعه عن حق الشاعر فى اشتقاق ما يرى فيقول :

(سألتكم ، ياسادتى باسم العدل والفهم والقاموس : لماذا جاز لبدوى لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة « استحم» ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها « تحمم » ؟ وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون « تحمم » قبل أن تفهموا « استحم » ؟ وما الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بآلاف السنين ، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟ تقولون . ولو أجزنا لكل كاتب وشاعر أن يتصرف باشتقاقات اللغة كما شاء ما بقيت لنا لغة » .

فأجيبكم : إنه لو صح ذلك ما كان لكم من لغة الآن ؛ لأن الذين كتبوا أو نظموا أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من

---

(١) المواكب - لجبران .

قواعدها ، هم أضعاف أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفو ، بل ليس من كتب أو نظم بالعربية إلا ارتكب بدل الهفوة هفوات ، هل نسيتم انتقادات المرحوم إبراهيم اليازجى اللغوية ؟ ألم يعب أشياء كثيرة على أكبر أساطين اللغة ؟ أو لم يكن له من عاب عليه أشياء كثيرة ؟ ولغتنا مع ذلك لا تزال حية ولم تعبث بدولتها الفوضى !

ويمضى ميخائيل نعيمة ليوسع من دائرة رفضه للمواضعات اللغوية القديمة ، فيتهم بالركاكة والتخلف أولئك الذين يجمدون عند « صحيح اللغة ومتينها » . ويعيب عليهم جفولهم الخرافى من تاء طويلة بدل القصيرة ، وألف ممدودة بدل المقصورة ، وهمزة كرسيها الياء بدلا من الألف ، وفعل متعد بـ «إلى» بدلا من «على» [1] .

ومع أن نعيمة من الأدباء المهجرين الذين أحسوا قيمة الكلمة العربية وظلالها وإيحاءاتها ، (فلكل كلمة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أو لون) [2] فإنه كان يرى ضرورة إعطاء الشعر حقه فى التمرد على قاموسه الموروث ، لأن هذا القاموس ليس تنزيلا مقدسا ولسنا نحن مطالبين بأن نعامل لغة (العسلوج بدل العصا ، والإسفنط بدل المدامة ، والخنشليل بدل السيف ، والفدوكس بدل الأسد !) [3] .

وقد ناقش العقاد هذه القضية فى المقدمة التى كتبها لكتاب نعيمة (الغربال) مناقشة هادئة وقوراً فقال :

(١) انظر : الغربال – ص ٨٠ – ٨٢

(٢) انظر : الغربال – ص ٥٩ .

(٣) انظر : الغربال – ص ٧٨ .

(. . . المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا ، ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل : فرأيى أن الكتابة الأدبية فن ، والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ! وإن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن تذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور إنما يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها ؟)[1] .

كما ناقش الدكتور محمد مندور هذه القضية كذلك بكثير من التعقل والموضوعية ، وذهب فى ذلك إلى أن القيود اللغوية جزء من بنية التعبير الأدبى وليست فضولاً ، فقال : (. . . وناقدنا المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ – لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية ، وإذا كانت ألفاظ اللغة هى رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم – فإن أدوات الإعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتحديد زمنى ونوعى للأحداث ، واللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب

(١) انظر : مقدمة الغربال .

وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات) [1] .

غير أن الاجتراء على الاشتقاق ظل تياراً متدفع الأمواج ، وظل شعراء المهجر وشعراء أبولو وشعراء الرمزية فى لبنان يتابعون ضرباتهم فى هذا الصدد ، حتى رأينا جبران يصرخ صراخه الحاد : (لكم لغتكم . . ولى لغتى) !

والواقع أن هذه القضية الخلافية ظلت موضع أخذ ورد من كثير من الأدباء والمفكرين فى العصر الحديث ، ولعل (محمود تيمور) كان واحداً من أبرز من عنوا بتقويم هذه الظاهرة ، والفصل فى مقولاتها بكثير من الجرأة والاعتدال ، فهو يحدد الظاهرة على هذا النحو .

(منا من يقف بالقياس عند الحدود التى رسمها أئمة اللغة وفقاؤها فى العصور الأولى ، كما يقف بالسماع عند ذلك العهد الغابر الذى أخذ فيه العرب الخلص يختلطون بغيرهم من الأمم ، فسرى اللحن على الألسن ، وتدسست العجمة إلى الفصحى ، وإذن فلا قياس إلا ما قاسه من قبل أولئك الأئمة والفقهاء ، ولا سماع إلا ما أثر عن العرب قبل أن تفقد سلائقهم ما لها من خلوص وصفاء) .

ثم يضىء فعل التطور فى اللغة على ضوء من التحامه بقضية التطور الاجتماعى فيقول :

(اللغة ظاهرة من ظواهر الحياة ، وقانون من قوانين المجتمع ، وظواهر الحياة تتبدل وتتشكل طوعا لتصاريف الزمن ، وقوانين المجتمع تتجدد وتتطور وفقاً لما تقضى به ضرورات الاجتماع . وليست أقيسة اللغة إلا استنباطاً مما يجرى من ألفاظ وصيغ ، فاللغة هى الأصل ، والقياس منها يتفرع ، فهو ظلها الناشئ عنها ، يمتد إذا امتدت ، ويميل معها حيث تميل . . . والصواب فى اللغة مناطه الشيوع ، فمتى

(١) النقد والنقاد المعاصرون – د . محمد مندور – ص ٤١ – ٤٢ .

ساغت الكلمة فى الأفواه فقد ظفرت بحجتها فى الاعتداد بها ، وأصبح لها فى الحياة حق معلوم) .

ثم يفصل فى القضية لمصلحة التطور بقوله :

(لنتدبر المثل القائل : «خطأ مشهور خير من صواب مهجور» . . ما أصدق انطباقه على اللغة ، لولا أنه يسمى المشهور خطأ ويسمى المهجور صواباً ، فهذه التسمية لا تصح إلا من باب التجوز والتسمح ، فليت شعرى : أى خطأ فى لفظ شُهر؟ وليت شعرى ، أى صواب فى لفظ هُجر؟) .

وأخيراً يدعو إلى فتح باب الاجتهاد بإطلاق حرية السماع والقياس فيقول :

(سواء على القارئ أو السامع إذا فهم المعنى المقصود من لفظ مقروء أو مسموع أن يكون اللفظ فى حساب اللغوى المتفقه خطأ أو غير خطأ - فحسبه من اللفظ أنه اضطلع بمهمته التى تخلق من أجلها الألفاظ ، مهمة إبلاغ المعانى إلى الأذهان ، وتأدية الأفكار بين الناس . . . فلنؤمن بأن السماع حجة للغة قائمة ؛ حتى لا نقف باللغة موقف الجمود الذى يجافى طبع الحياة ، وليكن باب القياس مفتوحاً على مصراعيه ؛ حتى لا يمنع مانع من استنباط أقيسة جديدة فوق ما ورثنا من أقيسة صاغها الأقدمون[1]) .

وكما شغلت مدرسة المهجر الحياة الأدبية بتمردها على اللغة التقليدية ، وخروجها ليس فقط من دوائر الإغراب والمعاظلة ، وإنما من دوائر الصحة القاموسية والنحوية والصرفية فقد شغلت جماعة أبولو الحياة الأدبية بتمردات أخرى على اللفظة الشعرية ، شاركت فيها كُلاً من مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ، وزادت على ذلك تخصيص قاموس جديد مستلهم من واقع الطبيعة وواقع الروح مازجة فى

---

(١) مشكلات اللغة العربية - ص ٢٤ - ٢٩ .

ذلك بين الحسى والمعنوى ، وبين المسموع والمشموم ، وبين الحياتى والميتافيزيقى .

يقول على محمود طه ، فى شبه صوفية طبيعية مستغرقة :

وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواه شاجى الخرير
نزلت فيه تستحم النجوم الزّهـر فى جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج المـو ج عرايا مهدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا الليل م فى زورق رخى المسير
ورياح الخليج دافئة تثنى م حواشى شراعـه المنشور
خافقا فوقنا يدف شعاع البدرم فى ظله دفيف الطيور

ويقول الهمشرى ، فى توحد ظاهر بين ما هو طبيعى وماهو روحى :

كنت فجراً وكنت فيه ضباباً شاع فى أفقه الوضىء فتاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس م وجئت الحياة أنت إلها
أنت لحن مقدس علوى قد تهادى من عالم نورانى
سمعت وقعه السماوى روحى فأفاقت فى معبد الأحزان
أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى فى ربوة الأحلام
غمر الروح فى سكينتها السحر م فتاهت عن عالم الآلام

ويقول الهمشرى أيضاً فى قصيدته (أحلام النارنْجة الذابلة) هادماً حوائط المسافة الألوان والأصوات والأشياء :

خنقت جفونى ذكريات حلوة من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشاعرى ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفتْ عليك الروح من وادى الأسى لتعبَّ من خمر الأريج الأبيض

من هذه النماذج يستبين حجم الانقلاب القاموسى الذى قادته أبولو على اللفظة

الشعرية ، من حيث إيثار دماثة اللفظة بدلاً من عورتها ، ومن حيث خلق قاموس نوعى جديد بدلاً من الشيوع والاحتذاء فى التعبير ، ومن حيث وضع الألفاظ ضمن إطار تراسل الحواس. فيعبرالملموس عن المجرد ، والمجرد عن الملموس ، والمرئى عن المسموع ، والمسموع عن المرئى ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما أدخلته هذه المدرسة على الشعر من ألفاظ الميثولوجيا اليونانية أو التاريخ القديم كإيزيس وأزوريس وإرفيوس وأبلون وزيوس - عرفنا إلى أى مدى كان إبحارها مع الانقلاب على نمطية المعجم القديم .

إن المجرى المطمئن ، والخرير الشاجى ، والنجوم المستحمة ، والمساء المنير ، والموج الهازج ، والكواكب العرايا المهدلات الشعور ، والشعاع الخافق ، والإنسانة الإله ، والمعبد الحزين ، والظل المقدس ، والكهف الـ[illegible] ، والقمر المعطر ، والنغم الوضيء والألحان الينابيع ، والخيال المفضض ، وخمر الأريج الأبيض - كلها ألفاظ تحمل دلالة التمرد على المعجم القديم الذى كان يحصر المجرى بين الواسع والضيق ، والخرير بين العالى والخافت ، والنجوم بين السطوع والمحو ، والمساء بين الظلمة والغبشة ، والموج بين الهدير والانسياب ، والكواكب بين الطلوع والأفول ، والشعاع بين التوهج والانطفاء ، والإنسان بين الحياة والموت ، والمعبد بين الهدوء والضجة ، والظل بين الكثافة والشفافية ، والكهف بين الظلام والنور ، والقمر بين الجمال والقبح ، والنغم بين الحلاوة والرداءة ، والألحان بين الانسياب والنشوة والخيال بين السعة والضيق ، والخمر بين الحداثة والقدم - إن هذا التمرد يعنى أن المصطلح القاموسى القديم وصل إلى مرحلة العجز عن استبطان عالم الشاعر المعاصر ، والتعبير عن همومه الداخلية التى تختلط تخومها وتتشابك ؛ فقد يحس الشاعر بأن ألمه الملم ليس (عميقاً) ولا (سطحياً) ، ولكنه ألم (متكلم) ،

أو (ضارب بالسيف) ، أو (مهاجر فى كل الفصول) . . فهل يستطيع المعجم الشعرى القديم أن يعبر عن طبيعة هذا الألم المتكلم ، الضارب بالسيف ، المهاجر فى كل الفصول ، من خلال محدودية معناه القاموسى ، وضمور دورانه فى مجالات رتيبة حتى مع التوسع البلاغى الذى أتاحته الاستعارات والكنايات والمجازات ، ثم جمده الاستعمال المقلد ؟

أما من حيث خروج اللفظ على الصحة اللغوية والنحوية ، فيكفى أن نتأمل الحوار العنيف الذى نشب بين الدكتور طه حسين والشاعر إبراهيم (ناجى) بعد صدور ديوانه (وراء الغمام) ، فقد أخذ الدكتور طه حسين على الشاعر أنه لا يجيد لغته ، ويستشهد على ذلك بقوله :

عجبا لقلب كان مطعمه طربا فجاء الأمر بالعكس
وأشد ما فى الكون (أجمعه) بين القلوب أواصر البؤس

ويعقب بقوله : (انظر إلى قوله «وأشد ما فى الكون أجمعه» فكيف تقرأ أجمعه ؟ أتضم العين أم تكسرها ، فأنت إن ضممت أرضيت القافية وأغضبت النحو ، وأنت إن كسرت أغضبت سيبويه وأرضيت الخليل) . . . ثم يؤكد على أن الديوان يحتوى على كثير من مثل هذا الخطأ ، وأن شعراءنا مطالبون بإجادة اللغة والنحو ، فليس التجديد تعذيباً للغة والنحو ، بل إن الجمال نفسه يفسد إذا لم يؤد فى لفظ مستقيم جميل[1] .

ويشرع الدكتور (ناجى) قلمه ليرد ، ويظهر واضحاً أنه يأخذ قضية اللغة من زاوية متمردة ، لأنه يعتب على الدكتور طه حسين أنه لا يزال يحاسب الشاعر كلمة كلمة ، ويقيس الفن بالمسطرة ، وربما انتزع اللفظة من جارتها زهى تسندها وتشد

---

(١) انظر : حديث الأربعاء – الجزء الثالث – ص ١٥٠ وما بعدها .

أزرها ولا تكمل إلا بها . . ويعتب عليه كذلك اهتمامه النقدى (باللغة التى يلطمهم بها [1] . . . وإذن فالشاعر يرى أن اللغة هى آخر ما يلزم أن يلتفت إليه النقد ، وعلى الناقد أن يعطى الفنان حرية العمل فى اللغة ولا يحاسبه عليها كلمة كلمة ، ولفظة لفظة .

غير أن ذلك كله لا يقلل من قيمة النقلة الهائلة التى أعطتها جماعة أبولو المفردة الشعرية ، وأسهمت بذلك فى تخليق تيار عام يسمى بالتيار الرومانسى ، بأجنحته المتعددة .

لقد أعطت الرومانسية العربية الشعر المعاصر فضاء هائلاً يستطيع أن يجرب فيه أجنحته ، وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات الضائعة بين طموحاتها المتعددة وقدراتها المحدودة ، وأن ينقل إحساسه بكثير من الأشياء التى تستعصى ماهياتها على التحديد والتجسيد كالموسيقى واللوحة وعطر الزهور ، وأن يثير فى الملتقى نشوة جمالية دافئة من خلال كثير من المفردات الجميلة الموحية التى تخلق عالماً من السحر تسبح الروح فى مياهه بلا ملال .

وهكذا يمكن أن يقال : إن تمرد التيار الرومانسى بأجنحته المتعددة على المعجم الشعر كان تمرداً شاملاً ، بمعنى أنه بدأ وادعاً وانتهى عميقاً ، وبمعنى أنه تناول تهذيب اللفظ ، وتوسيع اشتقاقاته ، ونقله من دلالته القاموسية إلى دلالات متعددة . فكان من هذه الزاوية تمرداً متراحب الأبوان ، وضع الرومانسية على قمة التحول بالمعجم الشعرى من شاطئ الجمود إلى شواطئ المغامرة والابتداع .

وتأتى الرمزية العربية فى أعقاب الرومانسية أو قل بعد انفراط عقدها الجماعى الذى كانت آخر مظاهره مجلة أبولو التى اختفت فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

---

(١) انظر : ناجى حياته وشعره – لصالح جودت – ص ٨٨ .

وإذا كانت بذور الاتجاه الرمزي قد بدأت تتحرك في التربة العربية بعد سنة ١٩١٩ فإن بوادره لم تظهر قبل سنة ١٩٢٨ ، على أن هذا الاتجاه ما برح يختمر شيئا بعد شيء ، حتى اشتد واستوى عوده بعد نحو من ثماني سنوات أي عام ١٩٣٦ .

والرمزية لا تبحث في القصيدة عن المعنى ، ولا عن الفكرة ، ولا عن الصورة ، ولا عن العاطفة ، ولكنها تبحث عن الغنائية عن طريق اختيار الألفاظ تبعا لقيمتها الصوتية والأحرف الغنائية التي تتضمنها ، حتى لو تجردت هذه الألفاظ عن كل معنى فإنها تؤدي مالا تؤدي الألفاظ القاموسية ذات المعنى الموضوعي الضيق ، لأن اللفظ يفقد بالاستعمال «كيانه العفوي» وتغدو كل قيمته «اصطلاحية» فتضعف الحساسية الصوتية على أثر ذلك وتقوى الذاكرة .

من هنا كان تمرد الرمزيين على المعجم الشعري تمرداً حقيقياً . (مما دفعهم إلى اختيار ألفاظ كونوا بها لغة في اللغة) [1]

يقول سعيد عقل على قصيدته (من تلألنا القمر) :

من تلألنا القمر يا هلا بها ذكر
جايلته أخت ليلى والدمى الأخر
طال ما فاجأنه حافيا على الزهر
مزق القميص ما انهم والحلى غمر
منزل الجده كان فاكتسى القمر
وانفرطن حوله باقة من الشرر
ضحكة سعت وأغنية على الأثر
والمساء حل مواله القرير قر

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي الحديث – لأنطون غطاس كرم .

ذاهـــل تـــزلجت رجلـه على الدور
والـــربى تـــكسرت ملء حرجه ضور

إن الألفاظ هنا لا تعنى معانيها الموضوعية الضيقة ، ولا تقع فى مواقعها القاموسية ، ولكنها تعنى أشياء أخرى ، وقد لا تعنى شيئا محددا غير أن تثير فينا « حالة » ما . . فالتلال والقمر والدمى والزهر والقميص والحلى والمغزل والباقة والشرر والضحكة والأغنية والمساء والموال والتزلج والدرر والربى والحرج لا يمكن أن تكون دالة هنا على معانيها الوضعية المألوفة ، وإلا أصبح المعنى العام للقصيدة منافيا تماما لما أراد الشاعر أن يعبر هنا عنه أو يوحى لنا به . . فالشاعر يريد شيئا مختلفا تماما عن تصوير التلال والقمر وهذه المفردات التى يتكون منها الإطار النهائى لشكل القصيدة . . (فنرى كيف يشير إلى أن القمر هو الشاعر ، وأنه من ربا غير ربا الأولمب ، ربا الشعر ، يوم تفيض النفس بالإحساس الكونى والتوق إلى المجهول ، ثم فكرة الشاعر وكان « مغزلا » تغذيه الأساطير وحكايات الزمان ، فإذا به يتسلل إلى أعماقه ، يمزق ما تسترت به فتنجلى متقدة عارية ، فإذا هو يمشى على أزاهر نفسه وينتزع الحلى ، ثم يلتفت إلى الكون فإذا المرأة تحمل النار والحركة ، وتستحيل الضحكة فى ثغرها نشيد الحب والجمال ، وإذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول المساء ، ثم تنطلق إلى الملأ الأرحب ، إلى أزرار النجوم ، ويلتفت إلى أسفل فيرى العالم المحسوس صورا تترجرج وتبتعد أمام عينيه كالأخيلة ، فتحدث فى نفسه جمالا عجيبا وأصداء حية) (١)

هل يمت هذا التفسير ـ الغامض هو الآخر ـ إلى وضعية كمٍّ الألفاظ فى القصيدة بسبب ؟ إن المعنى القاموسىّ هنا أخلى مكانه تماماً للمعنى الذى أراده

---

(١) الرمزية والأدب العربى الحديث — ص ١٧٠

الشاعر ، وهو إشاعة هذا الجو الأسطورى الذى تتخلق فيه العبقرية الشاعرة ، وتنفذ فى صميمه وتلتحم هى وذبذباته الخفية فى محاولة لرصدها والإيحاء بها .

ليس ذلك فحسب ، ولكن الرمزية العربية لجأت إلى خلخلة الشكل اللفظى وإدخال كثير من الأدوات التى لا يجوز - من وجهة القاعدة إلا شاذا - إدخالها عليه ، تمردا على المواضعة اللغوية الصارمة كما فى هذا النموذج الذى ينزع فيه سعيد عقل إلى إدخال (أل) على كل الأفعال التى يسوقها فى قصيدته أو يكاد :

الدرج الحالى بزيزفون
والفُوقُهُ تعرش ياسمينة
تكوكب السفينة
للحلوة التخطر كالظنون
الدرج الرنا إلى عهدا
والكاد لى يشهق من دلال
يقول : جن جن أو أشدا
عليك بالأزهر والظلال
الدرج الوشوش : « طر إليها
حسناؤك البيضاء فى انتظار »
والقال : « عمرى قفزتا رجليها »
بالبال ذاك الدرج الثرثار .

فالشاعر هنا يدخل (أل) على الظرف المكانى (فوق) وعلى الأفعال (تخطر) و (رنا) و (كاد) و (وشوش) و (قال) . . وحشد مثل هذه التجاوزات فى قصيدة لا تتعدى سطورها اثنى عشر سطرا يؤكد أن الشاعر

هادف بفعله هذا إلى التمرد على الشكل اللفظى ، وإضفاء صفة الإسمية على الفعل الماضى والمضارع ، وإخلاء ساحة اللغة من الأفعال ما أمكن . .

وفى يقيننا أن هذا المنزع إذا جاز - على ندرة - لإعطاء الفعل لونا من صلابة الاسم وحضوره وتعريفه - فإنه لا يجوز بمثل هذه الكثرة المرهقة التى تجرح إحساسنا اللغوى من جهة ، وتحرم قاموسنا اللغوى أروع كنوزه وهو الفعل بكل امتداداته الزمنية والجدلية والتعبيرية من جهة أخرى .

ويأتى الاتجاه الواقعى فى أعقاب فقد اتصال الشعر العربى بمعاناة إنسانه الكادح ، وصراعه المأساوى مع واقع التخلف والاستعمار ، ووقوعه فى قبضة أعنف أزماته الروحية والفكرية . . فقد اكتفى الشعر فى المرحلة الرومانسية والمرحلة الرمزية ببكائه الهارب على أطلال ذاته المحطمة . وبغنائه الشاحب لأطياف عالم كل ما فيه أشباح هائمة وظلال نحيلة ، فى الوقت الذى كان العالم العربى فيه يخوض معارك مواجهات عسكرية وحضارية ، ويُمنى فى كثير من هذه المواجهات بانهيارات متعددة ، أجلها انهياره الفادح على أرض فلسطين السليبة .

كان على الشعر أن ينقب فى أعماق هذا الليل المأساوى عن ذاته الضائعة ، فرفض كل ألوان الترف الجمالى ، وغادر هذه الحفنة المتأنقة الدمثة من كلمات الرومانسية وكلمات الرمزية ، وانحنى على الواقع الجماهيرى يناجيه بلغة أليفة مشحونة بالغضب حتى يتمكن من إيقاظه وتثويره على واقعه ، فيكون له من ذلك قاموس شعرى دارج إن أرضى روح المرحلة فقد أغضب تاريخ الفن فى كثير من نماذجه وأشكاله .

وكأن هذا الشعر قد أحس مخامرته بقضية الخلود فى التاريخ ، فانقلب يعمق من مصطلحه وقاموسه ورؤيته حتى استحال إلى لون نقيض أو يكاد ؛ فلغته قد جنحت إلى التكثيف ، والغموض ، واستعمال المفردة فى مناطات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظه قد مالت إلى نفى بعضها بعضا ليس فى السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما فى الجملة الواحدة التى قد لا تتجاوز ثلاث كلمات .

من هنا كانت مرحلة الخمسينيات فى عمر الشعر الواقعى مرحلة خطابية فاقعة ، نزلت بلغة القصيدة إلى مستوى هابط ، وكان الخطل فى فهم معنى الواقعية من وراء هذا الهبوط . . فليست الواقعية فى الفن هى نقل حرفية الواقع الوجودى كما فعل بعض الشعراء ، ولكنها الانطلاق من هذا الواقع . . أى أن الشاعر مطالب بتكوين موقف فلسفى عن قضايا الواقع السياسى والاجتماعى والحضارى الذى يحياه ، ثم بالتعبير عن هذا الموقف تعبيرا فنيا يتناول كل مفردات الواقع ليس بمنطق الواقع وإنما بمنطق الفن ، لأن الفنان الذى ينقل الواقع نقلا حرفيا يمسخ هذا الواقع المنقول ويمسخ كذلك الفن الناقل ، لأن الواقع الموضوعى حين ذاك يكون أبلغ فى التعبير عن نفسه ، وأروع فى الدلالة على مفرداته وظواهره ومجاليه ، ولأن الفن يستحيل حين ذاك إلى محاكاة ساذجة مسطحة تحذف دوره الفاعل فى حركة الكون وحركة التاريخ .

وكانت المرحلة التالية مرحلة تأمل وعطاء شعرى أصيل ، اختفت فيها ظواهر الهبوط الشكلى ، والمحاكاة السطحية ، واللهث وراء تسجيل الواقع الخارجى . . وأخذ الشعر يمزج فى اقتدار حقيقى بين ظواهر الواقع الموضوعى وظواهر الذات بكل ما ينطوى عليه عالم الذات من مشاعر وأفكار ومواقف وطموحات ، فكان لنا من

ذلك شعر بحجم ثقافة العصر، وحجم رؤية الشاعر للواقع الثقافى فى إطاره العالمى، وليس فقط فى إطاره الشاحب المحدود.

فى الخمسينيات كان شاعر كصلاح عبد الصبور يقول:

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق!

وعلى الرغم من أن الأبيات تجسد واقع الضياع الذى يحياه الشاعر، وتصور اليباب القارس الذى يلف عالمه النفسى والمادى فإن نثريتها المفرطة تجعل منها فى النهاية شيئا أشبه بمجموعة من الأخبار العادية المنثورة لا تمزق فى المتلقى سكونية ما، ولا تثير فيه غير هوامش من إحساس العادة والتكرار الأليف.

وكان شاعر كحجازى يقول:

– يا عم..
من أين الطريق؟

أين طريق «السيدة» ؟

– أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بنى

قال ولم ينظر إلى .

وكان شاعر كمجاهد عبد المنعم يقول فى رسالة موجهة من مواطن بورسعيدى إلى جندى بالأسطول السادس :

السيد :

من قلبى أهديك سلامى . . أما بعد :

اسمى محمود

وأنا أدعى بين الإخوان «أبو حنفى» إلخ

أظن أنه مهما تعللنا بمنطق «الواقع» ومهما حاولنا أن نزعم لشعرنا من تأثرات مفرطة فى التواضع أو مفرطة فى الغرور – فلن نستطيع تجاوز هذا التهدم اللغوى دون إدانة فاقعة .

لقد أعلن بعض هؤلاء الشعراء أنهم توقفوا فى مطالع حياتهم الشعرية عند الشاعر ت . س . إليوت ، ولكن أفكار اليوت لم تستوقفهم أول الأمر بقدر ما استوقفتهم جسارته اللغوية ، فقد كان ناشئة الشعراء هنا يحرصون على أن تكون لغتهم منتقاة منضدة تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج . . . فغير إليوت من طبيعة نظرتهم إلى اللغة الشعرية باستقطابه ألفاظا مثل (التايبست ، وعلب الصفيح ، والغسيل المنشور ، والأطقم الداخلية ، والجوارب ، والشباشب ، والمشدات) . . ويؤكدون أن هذه الكلمات هى الكلمات الفريدة التى تستطيع نقل الصورة التى هدف إليها الشاعر ، وأنهم عرفوا من إليوت أن الشعر لا قاموس له ، وأن الشعر الحديث فى العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى

منذ أمد ليس بقريب[1] .

واقتحم بعضهم ميادين الابتداع فى اللغة فملأ شعره بكلمات : (الجاز . والتابو . والفساتين ، والمانيكير ، والتليفون ، والمايوه ، وأحمر الشفاه ، والسامبا ، والبنطال ، والسيمفونية ، والدانتيل)[2] إلى آخر هذا المعجم الهاجم الجرىء .

ولكن القضية لم تكن قط هى أن يقدم الشاعر أو لا يقدم على تضمين قصائده كمًّا من الألفاظ العامية أو الهجينة ؛ وإنما كانت ولا تزال هى : ماذا يريد الشاعر من وراء تضمين هذه الألفاظ فى قصائده ؟ وكيف يستطيع أن يضمن ولا يترخص ؟

إن قصائد إليوت قد استفادت بالفعل من التراث القديم والحديث ، واستفادت كذلك من اللغة الفصيحة والدارجة ، ولكن الشاعر كان قادرا باستمرار على إنطاق هذه اللغة الشاملة ، وعلى تفجير اللفظة العامية بألوان من الإيحاءات التى تضفى على القصيدة نوعا من التوهج الحضورى العظيم .

أما أن يعمد الشعر العربى إلى حشد كثير من الألفاظ العامية دون سند فنى يبرر هذا الفعل العشوائى ، فإن هذا هو الذى يمكن أن يشكل خطرا ليس على الشكل اللغوى للقصيدة فحسب ، ولكن على المستوى الفنى والرؤية الفلسفية التى تنطوى عليها القصيدة كذلك .

إن قول الشاعر مثلا : (قل ساعة أو ساعتين . . قل عشرة أو عشرتين) . . وقول الثانى (– يا عم . . من أين الطريق ؟ . . وقول الثالث : (اسمى محمود . .

---

(١) انظر : حياتى فى الشعر – لصلاح عبد الصبور – ص ٩١ – ٩٢ .

(٢) انظر دواوين نزار قبانى .

وأنا أدعى بين الإخوان أبو حنفى) . . ترخص لا يمكن أن يضيف إلى القيمة التعبيرية ولا إلى القيمة الفلسفية فى القصيدة أية إضافة ما ، وإنما هو على النقيض يطفئ إحساس المتلقى بأنه أمام عمل شعرى ، ويصرفه عن معانقة عالم القصيدة تحت وطأة هذا التسيب الشكلى الرهيب .

لقد كان باستطاعة هؤلاء الشعراء أن يأخذوا من الواقع ما أرادوا ، وأن يثْروا لغتهم بالمصطلح العامى المتوهج القادر على الحركة الحية كما يشاءون ، ولكن فى إطار التقنية الفنية التى تحيل مفردات الواقع إلى جزء من التجربة المعبر عنها بكل صدقها وحرارتها وشكلها الشعرى . . . أما أن تكون مجرد رقع فى ثوب القصيدة فليس فى قدرة الفن أن يسيغها على نحو من الأنحاء .

من هنا كان هذا الاتجاه فى الخمسينيات غير مبرر وغير فنى ، وكان شعراؤه مخطئين خطأ فنيا بالغا لأنهم حاولوا تقليد ظاهرة فى جانب من جوانبها السيئة ، وأهملوا الجانب المضىء ربما لأنهم لم يستطيعوه .

وفى الستينيات وما بعدها انحسرت موجة نقل الواقع الحرفى ، وتعالى الشاعر فوق المعجم الدارج المترخص وعاد إلى احتواء الواقع من خلال التعبير الفنى المكثف عن تناقضاته الهائلة بلغة شديدة التركيز والتجريد ، فرأينا (نازك الملائكة) تستعمل ألفاظا مملوءة بالدفء والحيوية والفكر والمعاصرة . . تقول من قصيدتها (الماء والبارود) وهى مستلهمة من ذكريات حرب رمضان(أكتوبر) :

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الآذان فى سيناء تبحر

فى موجها تسيل فى الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة ند تشربه الرمال

مد جناحيه ارتمى فى حضن التلال

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

ويبدأ السياب شديد الولوع بالمفردة الأنيقة والمفردة الأسطورية المضمنة :

يا صخرة معراج القلب

يا «صور» الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية

فى الريح عبير

من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا

(عوليس مع الأمواج يسير

والريح تذكره بجزائر منسية :

«شبنا يا ريح فخلينا»)

ولاح (خليل حاوى) أكثر تعمقا فى عالم الفكر الوجودى والميتافيزيقى على السواء نافضا همومه الفكرية من خلال لغة شعرية عالية تتسم بكثير من الرمز والتكثيف . . يقول من قصيدته (جنية الشاطئ)—فى مقطع بعنوان (فى المدينة) – على لسان الغجرية الرامزة للخصب ورفض مواضعات المدينة البكماء :

هل كنت فى ليل المدينة غير أعياد البيادر فى الحصاد

تفاحة الوعر الخصيب ، وهبت من جسدى ، دمى ، خمرا وزاد

وعجبت من جسد تلويه وتعصره سياجات عشر

أيعب غير رطوبة الحمى . ويعقدها ثمر؟

واسترد صلاح عبد الصبور وجهه الفنى ، وانتق لغته بعناية فائقة . واحتضن معجما خاصا به يمتلئ بألفاظ الموت والحزن والسأم والملال والحب والتذكار والفكر والوحدة والظل والمرارة ، وغير ذلك من الألفاظ الأليفة الغائمة ذات الإشعاع الفكرى والميتافيزيقى . . وقد تكون الأبيات القليلة التى جعلها «مفتتحا» لديوانه «أحلام الفارس القديم» دلالة تؤكد ما ذهبنا إليه من انتقال الشعر إلى مرحلة التأمل الهادئ المفكر بلغة أليفة ولكنها عميقة الإيحاء :

معذرة يا صحبتى ، لم تثمر الأشجار هذا العام
فجئتكم بأردأ الطعام
ولست باخلا ، وإنما فقيرة خزائنى
مقفرة حقول حنطتى
معذرة يا صحبتى ، فالضوء خافت شحيح
والشمعة الفريدة التى وجدتها بجيب معطفى
أشعلتها لكم
لكنها قديمة معروفة لهيبها دموع
معذرة يا صحبتى ، قلبى حزين
من أين آتى بالكلام الفرح

وعاد أحمد عبد المعطى حجازى إلى مصاحبة قاموس شعرى معتمد على التقاط مفردات الحضارة المعاصرة ، والتقاط فتات الواقع المرئى ، والتعبير من خلال ذلك بألفاظ حسية حية تجسد المضمون فى صورة جدلية قادرة على بعث الحياة فى المشهد الشعرى . . يقول من قصيدته (مرثية لاعب سيرك) :

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة
وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المنون نفسها
كأن حيات تلوت ،
قططا توحشت ، سوداء أو بيضاء
تعاركت وافترقت . . على محيط الدائرة
وأنت تبدى فنك المرعب آلاء وآلاء .
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
وأنت فى منازل الموت تلج . . عابثا مجترئا
وأنت تفلت الحبال للحبال
تركت ملجأ ، وما أدركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء

وانفرد أدونيس بالتعامل الفلسفى مع اللغة . أى أنه أعطى اللغة فى الشعر قانونها الخاص الذى تتواصل به وتتقاطع ، ويرفض به بعضها بعضا . . إن أدونيس واحد من أجرأ شعراء المرحلة على المعجم الشعرى ، وعلى تحريك اللفظ ووضعه فى مكان من الجملة يخرج به عن طبيعته الأولى :

قبل أن يأتى النهار ، أجىء
قبل أن يتساءل عن شمسه ، أضىء
وتجىء الأشجار راكضة خلفى ، وتمشى فى ظلى الأكمام
ثم تبنى فى وجهى الأوهام

جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق ، وتنسى نفسها فى فراشى الأيام
ثم إذ تسقط الينابيع فى صدرى ، وترخى أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا ، وأجلو مثلها ، صفحة الرؤى ، وأنام

وحاول بلند الحيدرى فى ديوانه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) أن يعبر بالقصيدة – الديوان عن علاقة الإنسان بذاته ، وعلاقته بالموضوع ، وعلاقته بالمطلق . . ولأن الديوان يحمل كل هذا الثقل الفلسفى فقد جنحت ألفاظه إلى التكثيف والامتلاء واختيار الكلمات الدالة على الكلى والمطلق :

ومرة ركضت خلف ظلى
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلى
وعندما انحنيت كان
منحنيا مثلى
محدقا مثلى
فى كسرة عتيقة من وجهى الطفل
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بلا ظل .

وأقلع البياتى عن خطابياته الجهيرة ، ومال إلى الرمز والتضمين والاتكاء على البعد الثقافى ، فجاءت ألفاظه موائمة لهذا التطور الجديد ، وإن كانت رؤيته الموغلة فى الغموض قد خلعت على ألفاظه بعضا من ملامحها الغامضة :

من قبل أن تولد فى ذاكرة البحر وفى ذاكرة الوردة والعصفور

ماتت على نوافذ الفجر وفى دفاتر الوحشة : نيسابور
تاركة حضورها الغائب فى حدائق الليل وفى أجنة الزهور
وخصلة من شعرها فوق سرير المطر المهجور .

وعلى هذا النحو مضت الواقعية تفتح الطريق إلى عالم جديد فى اللفظة الشعرية ، وتؤكد أن شعر الخمسينيات كان فى جملته نزاعا إلى الخطابية والنثرية فى قاموسه المفرد والمركب ، وأنه بدأ يستوى على عرش الأصالة والتحقق بعد بداية الستينيات ، حين فتح كل نوافذه على شعر العالم المعاصر ، وعاش واقع الثقافة العالمية بكل قلقها وطموحها وتمردها ورفضها للجمود على نمط من الأنماط .

وقد تكاملت الظاهرة الواقعية ببزوغ لون جديد من الشعر العربى المعاصر ، هو شعر الأرض المحتلة الذى استفاد بالتأكيد من حركة الشعر الحر فى أروع نماذجه ، والذى أفاد هو الآخر برؤيته القريبة للأحداث المأساوية من الداخل ، وببعده النسبى - مكانيا وفنيا - عن دائرة الجذب الذى قولب الشعر الحر فى صيغ لفظية وتكنيكية محددة ، وباحتكاكه مع الجانب الآخر النقيض لفلسفة الرؤية العربية فى صراعها مع العدو الغاصب ، وباستلهام أرضه الأسيرة بكل ما عليها من حياة وأحياء حتى ليبدو شعره قاموسا يضم مفردات التل والزيتون والزعتر والياسين والتوقيف والمصادرة . . إلى آخر هذه المصطلحات .

وإلى هنا . نكون قد فرغنا من تأمل رحلة التمرد على المعجم الشعرى ، غير مهملين حقيقة أننا هنا نلم فحسب بأبرز ظواهر هذا التمرد ، أما مفرداته وتفصيلاته واستقصاءاته النقدية فربما احتاج كل عنصر من عناصرها إلى دراسة علمية متخصصة ، وليس إلى صفحات فى دراسة من الدراسات .

* * *

فإذا انتقلنا فى تمرد الشعر المعاصر على اللغة من مجال المعجم إلى مجال البناء بكل ما يشتمل عليه هذا البناء من تقديم وتأخير ، وحذف ووصل ، وإظهار وإضمار ، وتعريف وتنكير ، إلى آخر ما هنالك من قضايا بنائية محدثة كالتعبير بالصور ، وكخلق المعادل الموضوعى فى القصيدة ، وكالتكميل بالصمت فى أواخر الكلمات ، فإننا سنواجه بالفعل كثيراً من الظواهر الفنية المتمردة التى أحدثت فى حركة الشعر العربى المعاصر تحولاً حقيقياً .

سنواجه من هذا الظواهر الفنية : ظاهرة البناء الفنى للقصيدة المعاصرة . . وظاهرة الوحدة العضوية . . وظاهرة شخصية الأسلوب . . وظاهرة الحرية التعبيرية والتركيبية . . وظاهرة الشعر المهموس . . وظاهرة المعادل الموضوعى . . وظاهرة الغموض . . وظاهرة القص الشعرى . . وظاهرة التعبير بالصور . . وهى ظواهر تمرد ، ليس لأنها مقطوعة الوشائج بجذورها التاريخية فى شعرنا العربى ، ولكن لأنها صارت فى شعرنا المعاصر ظواهر كاملة بعد أن كانت مجرد إيماض شعرى ونقدى يتناثر فى ديوان شعرنا العربى القديم .

ولعل من أبرز من تناولوا قضية البناء الفنى للقصيدة المعاصرة وتأسيس هذا البناء على عناصر بلاغية وتشكيلية ذات مفهوم جديد – عبد الرحمن شكرى ؛ فهو يرى أن هذا البناء يقوم على جودة الخيال وهو (كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة ، وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته . والموضوعات الشعرية وتباينها ، والبواعث الشعرية) . . . وعلى التشبيهات التى لا تراد لذاتها وإنما التى تراد (لشرح عاطفة ، أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة) . . وعلى الشعور الحى ، والإحساس العميق بعيدا عن الإلغاز المنطق أوالتجديف الخيالى (فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات

عواطفه) . . وعلى خلق الصلة الحميمة بين معنى البيت وبين موضوع القصيدة (لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها) . . . وعلى الوحدة العضوية التى تحقق فى القصيدة نوعا من التنامى والالتحام (من حيث إنها شىء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة) . . . وعلى إيجاد نوع من التعادل بين الفكر والعاطفة فى القصيدة الواحدة (إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة والتفكير) . . . وعلى ملاحظة الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة القاموس ؛ (فإن الغرابة لا تستعصى على أحد ، وإنما الصعوبة فى الجمع بين المتانة والسهولة) . . . وعلى فتح أبواب التوليد مع رعاية خصائص وذوق اللغة ؛ (فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر الأخرى التى غمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنونا)[1] .

أما الوحدة العضوية فقد أصّل لها العقاد ، ودافع عنها ، وظلّ يضىء جوانب فلسفتها حتى أصبحت ظاهرة نقدية محددة ، وهو يرى أن تكون القصيدة (عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ؛ فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه) . . . (ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة !) . . (إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلا فى روح الشعر

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى – ص ٣٦٣ – ٣٧٢ .

وصياغته . فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت . وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل زاوية وشعبة . أو كأنما هى ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ولكن ليس فيه بنية حية ، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة)[1] .

وأما شخصية الأسلوب فإن المازنى يبسط فى كتابه الباكر « الشعر . غاياته ووسائله » نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة كما يقول الدكتور محمد مندور . . . (فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرا ، وأن مجاله هو العواطف ، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاما على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصورة الشعرية ، أو الأنغام الموسيقية)[2] . . . وهو يدعو إلى استقلال كل شاعر بأسلوب خاص يميزه عن سواه ، ويعيب عليه أن يقلد كل كاتب ويقتاس بكل

(١) انظر : الديوان – للعقاد والمازنى – ص ١٣٠ – ١٣٢ .

(٢) انظر : النقد والنقاد المعاصرون – للدكتور مندور – ص ١٦٢ .

شاعر ، وأن يستعمل اللغة جزافا ويكيل «توافيق وتباديل» كما يقول الرياضيون — من الكلام غير واضحة ولا مؤدية ، وأن يسطر على الطرس أصداء متقطعة لأصوات مألوفة لا إمورا منتقاة لتمثيل المعنى وإحضاره . . وهو يرى (أن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر فى استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له فى الأدب)

وهو يذهب إلى أنه لا تناف بين العمق والوضوح (فليكن الشاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء ، إذ أيهما أحوج إلى النور يراق عليه ويكشف عنه . . ما تلمسه اليد وهى تمتد وتعثر به الرجل وهى تخطو ، أم ما يغوص عليه المرء فى أغوار الفكر؟)[1] .

وأما الحرية التعبيرية والتركيبية فقد دعا إليها ميخائيل نعيمة (وأبو شادى) والرمزيون دعوة حارة موصولة : فميخائيل نعيمة يرى أن اللغة كائن حى يجب أن تخضع لناموس التطور ولابد للشاعر أن يجدد فى وسائل أدائها التعبيرى وتركيباتها اللغوية ؛ لأنها رموز للتعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم وليست غاية بذاتها يجب ألا تمس ، كما يرى أن المقاييس الأدبية تنحصر فى الإفصاح عن عوالم الذات ، وفى القبض على الحقيقة ، وفى الجمال والإيقاع ، وفى الحرية الرافضة للقيود[2] .

(وأبو شادى) يدعو إلى التحرر فى الموضوع والصيغة والروح ، وينفر من الرواسم التقليدية التى ما تزال معبودة الجماهير ومعظم المتأدبين فى العالم العربى ، ويهيب بالشعراء أن يمتلكوا قدرا من الاجتراء على الاستعارة والكناية والتشبيه ،

(١) انظر : الديوان — للعقاد والمازنى — ص ٥٩ — ٦٥ .

(٢) الغربال — مقال «نقيق الضفادع» ص ٧٤ وما بعدها ومقال المقاييس الأدبية ص ٥٤ وما بعدها .

وأن يعرفوا قدر لغتهم ، فلا يقفوا معها جامدين وأن يقدموا معجما واستعارات وموضعات وأشكالا جديدة لكى يكونوا قادرين على تجنب الأسلوب الاستعبادى والنغمة الخطابية التى كانت سمة من سمات الشعر التقليدى

والرمزيون يرون أن لغة الشعر المعاصر لابد أن تتكئ فى تمردها على الفيض الصورى ، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال ، وعلى الألوان وظلالها وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة الجوهر فى الأشياء وتوقف وجود الأشياء على وجودنا ، وعلى نقل الجو والإيحاء الذى يدفع الشاعر إلى تشكيل لغة فى اللغة ، وعلى الإبهام الناشئ من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المعبر عنها وضآلة الأداة المعبرة [1] .

وأما الشعر المهموس فقد استقل بالدعوة إليه والتقعيد المنهجي لأصوله وقضاياه الدكتور محمد مندور :

ففرق فى نظريته بين الهمس والضعف (فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس وعن الصدق وعن الدنو من القلوب) . . .

وبين الهمس والارتجال : (الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع فى غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجده وهذا فى الغالب لا يكون من الشاعر عن وعى بما يفعل ، وإنما هى غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد) . .

---

(١) انظر : الرمزية والأدب العربى المعاصر – لأنطون كرم غطاس – ص ١٥٧ ومابعدها .

وبين الهمس والانكفاء على الذات : (الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الإنسانى يحدثك عن أى شىء يهمس به فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب) [1].

وأما المعادل الموضوعى فقد استلهم أصوله من التراث النقدى لإليوت الدكتور رشاد رشدى الذى تحمس له ، وخاض فى سبيله كثيرا من المعارك الأدبية ، وهو يذهب إلى مفهوم جديد فى البلاغة العربية : (فالبلاغة) ـ وفقا للنقد الجديد ـ ليست فى صدق الإحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب وإفصاحه عن شخصية الكاتب ، بل ـ كما يقول إليوت ـ فى أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا لـلإحساس الذى يرغب فى التعبير عنه ، أو بعبارة أخرى : أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشىء أو هذا (المعادل الموضوعى) استطاع أن يثير فى القارئ الإحساس الذى يهدف إلى إثارته . . والبلاغة فى هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفنى من نواح ثلاث : العمل الفنى فى ذاته ، والعمل الفنى فى علاقته بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالقارئ .

أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفنى على أنه (معادل موضوعى) لـلإحساس لا الإحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس : الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد .

أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ـ فالخلق الفنى ليس تعبيرا عن الشخصية ، بل هو إحالة عدد لا يحصى من المشاعر والإحساسات التى خبرها الفنان فى حياته إلى مركب جديد يخالف هذه المشاعر والإحساسات

(١) انظر : فى الميزان الجديد ـ للدكتور مندور ـ ص ٤٨ .

كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية العملية الكيمياوية . وكلتاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد .

أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارئ فإن البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شىء محسوس : أى أن العمل الفنى لا ينقل الإحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذى يثيره الفن يخالف الإحساس الذى تثيره الحياة . . وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى « معادل موضوعى » انتقل إلى القارئ كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه) . .

ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد التعبير غير المباشر . . والمعنى الكلى للعمل الفنى . . ورمزية اللغة . . واستقلال عالم العمل الفنى بكيانه الخاص بعيدا حتى عن الخبرات الموحية به ، والفنان الخالق له . (١)

وأما ظاهرة الغموض فقد كتب عنها كثير من النقاد المعاصرين ، وفرقوا بينها فى الشعر القديم وبينها فى الشعر المعاصر تفريقا دقيقا ، ووقف الدكتور شكرى عياد يرد مظاهر الغموض فى الشعر المعاصر ـ والحر منه بالذات ـ إلى اعتماد الشاعر فى عصرنا على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فإذا أضفنا إلى ذلك شخصية التعبير الشعرى فإن ثقافة الشاعر تستحيل إلى رموز يصعب فهمها على غيره . وكذلك فإن تجارب الشاعر المعاصر ـ وهى تجارب مع الأفكار فى المقام الأول ـ تميل إلى التركيز الشديد ، وهذا التركيز مظهر ثان من مظاهر الغموض أو سبب من أسبابه . .

(١) انظر : ما الأدب — للدكتور رشاد رشدى — ص ٢ — ١١ .

وكذلك فإن خلق الشاعر المعاصر لعالمه الخاص المستقل عن تجارب الحياة العادية يجعله يلح على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من إلحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجى ، وهذا هو لب (التجريد) وهو مظهر ثالث من مظاهر الغموض فى الشعر الحديث . . .

ويفرق بين ظاهرة « التضمين » فى الشعر المعاصر وبين التضمين البديعى الذى شاع فى أدبنا العربى فى عصور الانحدار (بأن التضمين البديعى نوع من الزخرفة التى سيطرت على الشعر فى تلك العصور ، أما التضمين عند المحدثين فأداة لها قيمتها التعبيرية ، مثلها مثل الصورة والرمز ، فالشاعر الحديث حين يورد سطرا من شاعر سابق بين ثنايا كلامه ، أو حين يستعمل لغة الشاعر السابق وإيقاعه فى تضاعيف لغته وإيقاعه - فإنما يريد أن يحضر بأوجز عبارةٍ مضمون القصيدة السابقة أو روحها لتكون عنصرا مكونا للتجربة الشعرية الجديدة . . .

ويفرق كذلك بين ظاهرة التركيز فى الشعر المعاصر وبين التركيز فى الشعر القديم بأنه كان فى القديم ما سمته البلاغة « بالإيجاز » حين ذهبوا يعدون - فى محاولة رصده - حروف الجمل ليقارنوا بينها أيّها أوجز . . أما فى الشعر المعاصر فالتركيز (نوع من التوازن الموقوت بين مواقف كثيرة متناقضة ، وهو فى كثير من الأحيان ، البديل الوحيد للصمت أو للكذب ، وهنا يحمل الشاعر حقاً مأساة هذا العصر [1] .

وأما ظاهرة القص الشعرى فقد حدد الدكتور مصطفى ناصف رؤيته لها من خلال التركيز على الإدراك الفردى ، فى الجنوح إلى التعبير القصصى ، وبساطة اللغة ، ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام ، والتوسع فى الصور ، والاعتماد على

---

(١) انظر : الأدب فى عالم متغير - لشكرى عياد - ص ٨٠ - ٨٣ .

غير المجاز والاستعارة فى تكوينها من مثل الفعل المادى وإيثاره لينوب عما وراءه ، (وفى أثناء القص الذى يكون جوهر القصيدة المعاصرة يسوق الشاعر جزئيات كثيرة ليفيض جزئى على جزئى ، وتمتد القصة القصيرة إلى ما وراء الحادث المعين ، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محلقة ، تعتمد فى قوتها على شيء من الإبهام وإشاعة الحزن الغامض ، ولكن الصورة الجديدة على الرغم من هذه السمة يراد لها أن تهب لنا جوا أسطوريا يعتمد على تخيل المصادفة ، وإضافة لون من الحلم الذى لا تتضح فيه الدلالات المباشرة ، وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلقا سافرا) (١)

وأما التعبير بالصور فقد حاول الدكتور عز الدين إسماعيل أن يرصد أهم خصائصه من خلال تأمله المركز لطبيعة الصور الشعرية . . وفى تحديده لمفهوم هذه الصورة ، يقول ؛ (أما الصورة فى الشعر الحديث فلها صفات غير ذلك ، أو فلنقل إنّ لها فلسفة جمالية مختلفة ، فأبرز ما فيها « الحيوية » وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا ، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة ، ثم إن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها فى ذاتها ، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها ، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما سمى « معنى المعنى » . بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة ، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هى هذه الأداة ، وكذلك ارتبطت الصورة دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور ، وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهدا حيا ، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية ، وهى وإن ظلت حسية « لأن

(١) انظر : الصورة الأدبية – لمصطفى ناصف– ص ٩٨ – ٩٩ .

الصور دائما لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية إلا أنها تختلف فى معنى الحسية عن الصورة القديمة ، فهى لا تختار العناصر الحسية ، لأنها تبدو فى ذاتها جميلة ، فجمال العناصر أو قبحها لا يعنى شيئا بالنسبة للشعر الحديث ، إذ المهم أن تكون الصورة فى مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلا مثيرا)[1] .

هذا مجمل ما قيل من آراء حول هذه الظواهر الفنية المحدثة ، وفى ضرورة الانقلاب بها على لغة الشعر العربى المعاصر من جانبها البنائى . . وهى آراء استطاعت أن تؤصل فى الحياة الأدبية لهذه الظواهر التى أصبحت من أهم ملامح التغيير فى مسار القصيدة العربية المعاصرة .

ولسنا نزعم أن كل شاعر استقل بواحدة من هذه الظواهر ؛ ففى هذا الزعم فوق كونه خطلاً فنيا بليغاً – محاولة للتعسف والقسر الذى لا يطيقه منطق الظاهرة فى الفن . . ولكن الأمر جرى فى الشعر العربى المعاصر على نسق آخر استفاد فيه كل الشعراء من كل الظواهر ، بحيث يمكن أن تبدو فى القصيدة الواحدة ملامح الوحدة العضوية ممتزجة بشخصية الأسلوب وبالمعادل الموضوعى ، وبحيث يمكن كذلك أن تستطيع قصيدة أخرى أن تحتاز قيمة الوحدة العضوية ، ولكنها تحبط إحباطاً كاملاً فى التعبير عن ذاتها بالصورة الشعرية . . وهكذا تتوزع هذه الظواهر فى قصائد الشعر العربى المعاصر على تفاوت حائل أو مكثف بين شاعر وشاعر ، وبين قصيدة وأخرى لشاعر واحد فى بعض الأحيان .

يقولُ العقاد فى قصيدته (جمال يتجدد) :

كلما قلتَ لى الربيع جميلٌ   قلت حقاً وزاد عندى جمالا

(١) انظر : الأدب وفنونه – لعزالدين إسماعيل – ص ١٢٠ – ١٢١ .

عجباً لى ، بل العجيبة عندى صور الكون كم يسعن كمالا
خلتنى قد وعيتهن عيانا وتتبعت من وعوها خيالا
شاعراً عاشقاً وقارئ كُتْب قرأ الكتْب دارساً فأطالا
فإذا نظرة بلحظك تبدى صوراً ما طرقن عندى بالا
بعداد الأنوار فى أعين الحب نعد الأكوان والأجيالا

فالشاعر هنا يجسد إحساسه بتجدد الجمال الخالد فى كل مظهر من مظاهر الكون الصائتة والصامتة ، وتلوح الوحدة العضوية فى قصيدته بارزة بروزاً واضحاً ، فهى تدور حول إحساس واحد لا ينتقل الشاعر من مفردة من مفرداته إلا بعد استيفائها استيفاء كاملاً ، وهو ينتقل فى التعبير عن هذا الإحساس انتقالاً نامياً يبدأ من الخاص « الربيع » وينتهى إلى العام « الكون » ، ونحس معه بأن كل بيت يسلم إلى كل بيت يليه ، وأن المعنى يتخلق شيئاً فشيئاً حتى يتكامل بتكامل الأبيات ، ولا يبدو أنه محتاج بعد ذلك إلى مزيد .

ويقول شكرى فى قصيدته (رثاء عصفور) :

ليت أن الربيع إذ مت ماتا حلت ميتا بين الربيع وبينى
كنت حليا للروض والروض غض بالتدلى فى أيكه والتغنى
فرزئناك شادياً علم الشاعر أن يخلب القلوب بلحن
نغمات مثل الربيع حسان وغناء يحيى الهوى والتمنى
كفنوه بالغض من ورق الورد ولا تضرحوا الضريح لدفن
وحفيف الغصون أروع ناعٍ للذى كان حلية فوق غصن
فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت ، والطير زهر يغنى

فالشاعر هنا يجيد بناء قصيدته بناء فنيًا ، ويبدع خيالاً فى استقصاء عالم

الطير والغناء وتشبيهاً فى قوله « فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت ، والطير زهر يغنى » ، وحساً فى استشعاره بحيلولة موت العصفور بينه وبين الربيع ، ووحدة فى جريانه فى جو شعورى واحد وتوثيق عُرا أبياته بعضها ببعض ، وفكراً فى استقصاء كل ما يمكن أن يقال فى موت طائر صديق ، وعاطفة فى هذا الوجد الصوفى الذى يودع به الشاعر طائره الصغير.

ويقول المازنى فى قصيدته (فى الرثاء) :

قضى غير مأسوف عليه من الورى ... فتى غره فى العيش نظم القصائد
لقد كان كذاباً وكان منافقاً ... وكان لئيم الطبع نزر المحامد
وكان خبيث النفس كالناس كلهم ... جباناً قليل الخير جم الحقائد
وقد كان مجنوناً تضاحكه المنى ... وفى ريقها سم الصلال الشوارد
فعاش وما واساه فى العيش واحد ... ومات ولم يحفل به غيرُ واحد
وجاء إلى الدنيا على رغم أنفه ... وراح على كره الأمانى الشوارد

* * *

أراد خلود الذكر فى الأرض ضلة ... فأورده النسيان مر الموارد
ولم يبكه إذ مات إلا أجيرة ... لها زفرة لولا اللها لم تصاعد
فلا دمع يروى يوم ولى ترابه ... وكيف يروى تربه غيرُ واجد
فلا تندبوه إنه ليس بالأسى ... حقيقاً ولا أهل الهموم العوائد
وخلّوه للديدان تأكل لحمه ... وذاك لعمرى خطب كل البوائد
ولا تزعجوا الديدان بالندب إنها ... هدى لمن تطويه سود الملاحد
وقوموا ارقصوا قد فاز بالموت موجع ... بلى ربما كان الردى خير ضامد

لعلى لست فى حاجة إلى التأكيد على أن المازنى يطل هنا من خلال كل بيت

وكل جملة ، وأن «شخصية الأسلوب» أظهر من أن تحتاج فى هذه الأبيات إلى تدليل ، فهذه السخرية الفلسفية الشفافة ، وهذا التشاؤم الشاعر المتمرد ، وهذا العبث بمواضعات التعبير عن مضمون معين بشكل لغوى معين — كلها سمة من سمات المازنى الشاعر الفنان الذى تناول كل معنى وكل شيء عبْر نتاجه الشعرى والفكرى بمنطق السخرية والعبث والتشاؤم الفلسفى المتمرد الشفاف . . إننا نألف فى الرثاء أن يذكر الشاعر مناقب المرثى ، فما بالك إذا كان المرثى هو الرائى ، ولكن المازنى يتمرد على هذه الوضعية ، وينحنى على كل المقابح التى يمكن أن يلصقها حى بميت ، ويفضح من خلال ذلك كذب الدموع المستأجرة ، وخواء العالم المتهدم ، وزيف الخلود الأجوف الفارغ ، ويترك المتلقى غارقاً فى الإحساس بأنه أمام أسلوب له شخصية متفردة لا تختلط تخومها بتخوم غيرها على الإطلاق .

ويقول نعمة قازان من مطولته (معلقة الأرز) :

فقلتم بقول النحاة فقلت	لقد كان ذلك فى البصرة
أقاس النحاةُ حدود الزمان	ومرمى خيالى وعقليتى
لقد حددوها لأفكارهم	فضاقت وزمت على فكرتى
فقلتم بقول الكسائى فقلتُ	وجبران قال على صحة

* * *

إذا فتح الله يوماً علىّ	رفعت البناء على الكسرة
فإن كنت نظماً فقد تكسرونى	وإن كنت شعراً فيا منعتى !

إن هذا الهجوم العاصف على قواعد اللغة يبين إلى أى مدى كان هؤلاء الشعراء ضائقين بالحدود اللغوية قاموساً ونحواً ، وهذه سمة عامة من سمات شعر

المهجر وأبولو .

إن هؤلاء الشعراء ضاقوا لسبب غير مفهوم وغير مبرر بقواعد اللغة ، ورأوا أنها قيد يعوق من حرية انطلاقهم فى آفاق الحرية الشاملة ، فتمردوا عليها ، ولكنهم – مع الأسف – لم يعثروا على مفاتيح الحرية الحقيقية ، فبقى تمردهم أشبه بومضات البرق الخاطف فى ليل العواصف .

ويقول سعيد عقل فى قصيدته (أجمل منك ؟ لا) ؟

أجمل منك ؟ لا
لم يضرب الرباب
لم تحلم الحجار فى الحلى
ولم يخط الشعر فى كتاب
أطرف منك ؟ لا
لم تحتضن ذراع
باحق عطر أرهق الفلا
يا ضحكة أوجعت الشعاع
إذا الفراشات عراها اهتياج
لا تهربى
علىَّ إحداها وأنت السراج
يا مطلبى
أطيب منك ؟ لا
لم تعتصر دوال
مارنة الكئوس ؟ ما الطلى ؟

يا سكرة سكب يد المحال .

هنا ينتفي المنطق انتفاء قاطعاً فى اللغة ، لأن حق العطر الذى يرهق الفلا ، والضحكة التى توجع الشعاع ، والعاشق الفراشة ، والمعشوقة السراج ، والمرأة التى هى سكرة سكب يد المحال – لا تجرى على منطق اللغة العربية المألوف ، ولا تجرى حتى على منطق اللغة الشعرية التي تتأبى على المنطق العادى فى اللغة ، ولكنها خرق لعادة التعبير فى اللغة ، وتهديم لحوائط المعنى فى الأسلوب ، وتضحية بالجدوى فى سبيل شكل جمالى يتعالى على برودة التشوه فى منطق تجريدى تفضى مقدماته إلى نتائجه ، أو تسلم فيه مرحلة معنوية إلى مرحلة معنوية أعلى . . إن الشكل هنا هو العشق والعاشق والمعشوق إذا جاز أن نستعير من كلمات الصوفية لندلل على نوعية هذا اللون التعبيرى الجديد .

ويقول صلاح عبد الصبور من قصيدته (الظل والصليب) :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك !

فتحسس رأسك !

هذا المقطع يبدأ بطرح قضية هائلة (هذا زمن الحق الضائع) وكان يمكن فى الشعر القديم أن يعقب الشاعر على هذا الاستهلال بالصراخ على ضياع الحق ، والإستنفار لاسترداده ، وتهديد سالبيه بالويل والثبور . ولكن الشاعر هنا تحدث عن قضية الحق الضائع ، وأرجعها إلى سبب فلسفى عميق ، هو غياب

العقل الحضاري ، واندلاع وحشية الغاب ، كل ذلك فى همس خافت أليف ، لا تعلو نبرته ، ربما لأنه يعرف أن الحق يضيع فى زحمة الصخب ، ويسترد مواقعه فى صحبة الهمس العاقل والحركة المفكرة .

ويقول محمود درويش فى قصيدته (خطوات فى الليل) :

دائماً . . نسمع فى الليل خطى مقتربة
ويفر الباب من غرفتنا
دائماً ، كالسحب المغتربة !
ظلك الأزرق من يسحبه
من سريرى كل ليلة ؟
الخطى تأتى ، وعيناك بلاد
وذراعاك حصار حول جسمى
والخطى تأتى
لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى يا شهرزاد ؟
والخطى تأتى ولا تدخل .
كونى شجراً
لأرى ظلك
كونى قمراً
لأرى ظلك
كونى خنجراً
لأرى ظلك فى ظلى . . ورداً فى رماد !
دائماً أسمع فى الليل خطى مقتربة

وتصيرين منافيَّ . . تصيرين سجونى
حاولى أن تقتلينى
دفعة واحدة
لا تقتلينى
بالخطى المقتربة !

هنا لم يحاول الشاعر أن يتجه إلى بلاده بالمشاعر العارمة اتجاهاً مباشراً . ولكنه اتخذ من الخطوات المقتربة فى الليل معادلاً موضوعيا لحلم الخلاص وتحرير أرضه المأسورة . .

إن الشاعر ينقل إلينا عذابه الروحى المثقل بالأوجاع والحنين من خلال شيء خارجى عن عالم الذات ، ولكن هذه الشيء لا يلبث حين يتكامل تجسده فى القصيدة أن يهمس إلى المتلق بكل الأحزان التى يريد الشاعر تفجيرها فى كلماته . وهذا هو جوهر المعادل الموضوعى .

ويقول عبد الوهاب البياتى من قصيدته (عين الشمس أو تحولات محيي الدين ابن عربى فى ترجمان الأشواق) :

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية
أنظمه قصيدة ، فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها

وصورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكنى واسمها أعنى
وكل دار فى الضحا أندبها : فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكل
والظل فى الظل
وولد العالم من بعدى ومن قبلى .

فى هذا الشعر لا نستطيع أن نضع أيدينا على معالم محددة ، لا نستطيع – من خلال هذا التضبيب الكثيف الذى ينشره الشاعر حول مضمونه – أن نقول : إنه يريد أن يقول شيئاً معيناً بالذات ، ولكننا مع ذلك نحس أن فى هذا الشعر بعداً أعمق من البعد المألوف فى الشعر الواضح المسطح ، نحس أن الشاعر يحمل الأرض والطبيعة والسماء تحت أهدابه ويعدو بها جميعاً وراء « الحقيقة » التى يهيم بحبها وينشدها ولكنها دائماً تهرب منه ، إن الغموض الكثيف الذى أشاعه الشاعر فى قصيدته لم يقف حائلاً بين المتلقى وبين الإحساس العميق بخصب ما يشيع فى القصيدة من أجواء فلسفية وصوفية وميتافيزيقية يلوح الشاعر من خلالها تائقاً إلى معانقة الأشمل والأكمل . وحسب قصيدةٍ مَّا أن توحى بهذا الجو ، وتلهم هذا الإحساس !

ويقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته (مقتل صبى) :
الموت فى الميدان طن

الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولولبت جناحها على صبي مات فى المدينة .
فما بكت عليه عين !

* * *

الموت فى الميدان طن
العجلات صفرت ، توقفت ، قالوا : ابن من ؟
ولم يجب أحد
فليس يعرف اسمه هنا سواه !
يا ولداه !
قيلت ، وغاب القائل الحزين
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحد
فالناس فى المدائن الكبرى عدد
جاء ولد !
مات ولد !
الصدر كان قد همد
وارتد كف عض فى التراب
وحملقت عينان فى ارتعاب
وظلتا بغير جفن !

قد آن للساق التي تشردت أن تستكن !

وعندما ألقوه في سيارة بيضاء

حامت على مكانه المخضوب بالدماء

ذبابة خضراء !

هذه قصة شعرية كاملة تعكس مصير الغرباء في المدن الكبيرة ، والشاعر لم يهدر شيئاً من التفصيلات الموحية التي يمكن أن تضيف إلى القصيدة بعداً جديداً ، فالموت كظاهرة شاملة حط في الميدان إيحاء بأن شيئاً ما سيحدث . . وفجأة صفرت العجلات . . وتوقفت ، وقيل : ابن من ؟ وبهذا يختصر الشاعر رحلة الحياة والموت . . وحين ينتهى كل شيء يتساءل ! عابر من هنا وعابر من هناك ولا يجيب عن كل التساؤلات أحد ، فالناس في المدائن الكبرى عدد ، جاء ولد ، مات ولد . كل الأشياء متساوية . . وفي حركة شعرية نافذة يصور الشاعر صراع الصبي مع لحظاته الأخيرة على الأرض ، الصدر كان قد همد ، وارتد كف عض في التراب ، وحملقت عينان في ارتعاب ، وظلتا بغير جفن . . ويستدعي الشاعر ذبابة خضراء لترسم نقطة النهاية في رحلة الفتى الراحل إلى ما وراء الغروب . . إن القص هنا ظاهر من خلال الشكل والمفردات والبناء القصصي الشاعر المنساب .

ويقول أدونيس من قصيدته (هذا هو اسمي) :

نحمل الأزمنة

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة

إن التعبير هنا لا يميل إلى لون من التجريد الذى كان شائعاً فى الشعر العربى ؛ ولا إلى لون من البوح الخطابى الذى كان طابعاً غالباً على كثير من نماذج هذا الشعر العربى ، ولكنه تعبير قائم على تجسيد الصور والإفضاء من خلالها بكل ما يريد الشاعر أن يقول ، فالجموع الحاملة للأزمنة ، والمازجة بين الحصى والنجوم ، والسائقة للغيوم كأنها قطيع من خيول راكضة ، كلها صور جمالية تنبض بالدفء والفحوى ، وتعانق قيمة الجمالية فيها قيمة البنائية ، فالصورة ليست مقصودة لشكلها الجمالى الجامد المحدود كما كانت فى القديم ؛ وإنما لوضعها البنائى من حيث إنها جزء من حركة التعبير الشاملة فى العمل الفنى المعاصر.

بقى أن نشير إلى أن الشعر المعاصر ملأ هذه الأشكال المختلفة بحرارة التجربة ونزوعها إلى صدق التعبير . . وأنه انقلب على مبدأ المحسنات التقليدية التى كانت تراد لذاتها إمعاناً فى إظهار الشاعر لمزيد من الصنعة الخارجية والإغراب المظهرى . . وأنه بتر الجملة الشعرية وكملها بالصمت حيناً وبجزء من الصمت حيناً آخر ؛ ليعطى مدلول الجملة أكبر من مدلول واحد . . وأنه — فى النهاية — لا يكف عن مواصلة التجريب والمغامرة فى الشكل واللغة والمضمون .

وهكذا نرى أن ظواهر البناء ، والوحدة والأسلوب والحرية والهمس والمعادل والغموض والقص والصورة ليست ظواهر نظرية تتجسد فقط فى كتابات النقاد والدارسين ؛ وإنما هى ظواهر فنية تتجسد فى قصائد الشعر وإبداع الشعراء ، مما يؤكد أنها ظواهر حقيقية وافقت روح تطور الشعر فى هذه المرحلة ، فاستحالت فيه إلى دم يجرى فى شرايينه ، وملامح تطل من عينيه .

ولا ينبغى أن نصادر هذا المنطق بزعمنا أن بعض هذه الظواهر أو كلها

عرفت طريقها إلى الشعر العربى القديم فى هذا العصر أو ذاك ؛ فإننا لا نجهل أن الشعر العربى القديم قد حاول على كل أرض ، وجرب فى كل اتجاه ، ولكنه بالنسبة إلى هذه الظواهر المحدثة لم يفعل شيئاً سوى كونه ألم بها خطفاً فى نص من هنا أو بعض قصيدة من هناك ، أما الشعر المعاصر فقد أخذها على عاتقه قضية فنية لها حدودها وفلسفتها ، ومازال يبدع من خلالها حتى تكاملت ظاهرة حقيقية .

إن الذين يحاولون مصادرة كل شىء باسم وجوده فى القديم لا يفطنون إلى أنهم يجففون بدعوتهم هذه ينابيع اقتدار هذا القديم على إنجاب الجديد ، ويخطئون فهم أن القديم الممتلئ هو وحده الذى يعطى حوارييه سلاح التمرد عليه بما يزودهم به من جسارة وتفتح واستشراف للآفاق العريضة .

وإذن . . فالوحدة العضوية – مثلاً – قد يكون الحاتمى[1] قد أشار إليها هنا أو هناك[2] ، وقد يكون ابن طباطبا العلوى[3] قد فصل القول فيها بعض

---

(١) الحاتمى (تـ ٣٨٨ هـ) .

(٢) روى صاحب زهر الآداب عن الحاتمى قوله : (مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفّى معالمه) وقوله : القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ، وقوله بعد أبيات أوردها للنابغة الذبيانى : وهذا هو كلام متناسب تقتضى أوائله أواخره ، ولا يتميز منه شىء من شىء . ولو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذى واصلوا المعانى وفتحوا أبواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا . انظر زهرة الآداب ٣ – ١٦ .

(٣) يقول ابن طباطبا : وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره=

الشيء، وقد يكون عبد القاهر الجرجاني[1] قد تعرض لها في حديثه عن المعاني والنظم، وقد يكون المرصفي قد ألمح إليها في الوسيلة الأدبية[2]، وقد يكون خليل مطران قد فطن إلى ضرورتها في مقدمة ديوانه[3] . . وقد يكون غير واحد من الشعراء القدماء – كالمعري مثلاً – قد فطن إليها وطبقها في قصائد من شعره . . ولكن الوحدة العضوية كبناء نقدي وفني له فلسفته الخاصة وتخومه المعروفة لم يؤصِّلْ لها سوى شعراء الديوان : العقادِ وشكري والمازني، حتى

= على ماينسقه قائله فإن قدم بيتا على بيت دخل الخليل، ويقول : يجب أن يكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تناقض في معانيها، ولا وهْي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها . انظر : عيار الشعر ١٢٤ – ١٢٧ .

(١) يقول عبد القاهر : (من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض) انظر : دلائل الإعجاز – ٦٧ – ٧٠ .

(٢) يقول المرصفي (انظر هداك الله أبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث) . . انظر : النقد والنقاد المعاصرون – لمندور – ص ٢١ – ٢٢ .

(٣) يقول مطران : هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها . انظر : ديوان الخليل، جـ ١، المقدمة .

أصبحت فى الفكر النقدى والإبداع الشعرى على السواء ظاهرة كاملة وليس مجرد إشارة عابرة قد تكون مقصودة لصاحبها وقد لا تكون . . وعلى هذا النحو يمكن أن ننظر إلى سائر هذه الظواهر التى تكون الملمح المتفرد لحركة الشعر العربى المعاصر بلا خلاف .

* * *

نستطيع إذن أن نقرر فى النهاية أن التمرد امتد ليس إلى الانقلاب على قيود الوزن والقافية فى الشعر فحسب ، ولكن إلى الخروج على مواضعات اللغة نفسها من خلال تحطيم العلاقات المنطقية وابتداع أنساق تعبيرية ليست فى طوق اللغة ذاتها ؛ فقد امتد هذا التمرد إلى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية فى الجملة ؛ فالصفات ملحقة بغير موصوفاتها ، والتشبيه قائم على التضبيب لا على التضوىء ، والجملة لا تتم وإن تمت فبغير الصورة المألوفة فى تركيب الجملة العربية . . وامتد التمرد إلى خلخلة الجسور الواصلة بين حاضر الإبداع الشعرى وبين (التقاليد الراسخة) بحثاً عن أشكال ومضامين أكثر تلاؤماً مع طبيعة العصر وأحلام إنسانه المتمرد ! وامتد التمرد إلى احتواء معنى التجديد والحداثة والمعاصرة والأصالة ، ولكنه كان يضيف دائماً إلى كل مصطلح من هذه المصطلحات معناه الذاتى « التمرد » فالتجديد المتمرد غير التجديد الباعث أو الملتزم بقضية الإحياء . . والحداثة المتمردة غير الحداثة التاريخية التى تستمد وجودها الأساس من حلولها المعين فى مرحلة تاريخية حديثة . . والمعاصرة المتمردة غير المعاصرة المواكبة . . والأصالة المتمردة – أى الناقدة والمنتخبة – غير الأصالة المرتدة العابدة للقديم لمجرد أنه قديم . . وامتد التمرد إلى تجاوز الذات حين فرغ من تجاوز الأنماط ، وتجاوز الذات هنا بغير انتهاء ، وأيضاً فإن

تجاوز الذات لا يعنى فقدانها ، ولكنه تجاوز للبسيط إلى المركب ، وللسطحى إلى العميق ، وللجزئى إلى الكلى .

كان هذا هو حجم التمرد على لغة الشعر أملاً فى الوصول إلى لغة معاصرة قادرة على مخاطبة إنسان المرحلة ، وعلى احتواء الهموم الذاتية والاجتماعية والحضارية ، وعلى العبور بالإبداع العربى فى الشّعر من عصر البداوة إلى عصور التألق والكمال ! ويخيل إلينا أن الأمل قد تحققت بعض أبعاده إن لم يكن قد تحقق جل أبعاده بلا مبالغات !

* * *

المحتويات

رقم الإيداع	١٩٧٨/٠٠٩٥
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٥٢٠ - ٠

٧٤/٧٨/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

٢٠

